ادوارد سعید

# جهان، متن، منتقد

ترجمه:

اکبر افسری

انتشارات توس
«۵۰۸»

ادوارد. و. سعید

# جهان
# متن
# و
# منتقد

وگفتگویی با نویسنده

ترجمه: اکبر افسری

این کتاب ترجمه‌ای است از :
The World, the Text, and the Critic
by: Edward W. Said
Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1983

---

| | | |
|---|---|---|
| ۸۰۱ | سعید ، ادوارد | Said, Edward W. |
| ۹۵/ | جهان، متن و منتقد و گفتگویی با نویسنده / ادوارد و. سعید ؛ ترجمه اکبر افسری .ـ تهران: توس، ۱۳۷۷. | |
| | ۴۷۲ص. | |
| | عنوان اصلی : | The world , The Text , and the critic. |
| | کتابنامه به صورت زیرنویس . | |
| | ۱. نقد ادبی. ۲. ادبیات-تاریخ ونقد. ۳. سعید ، ادوارد Said, Edward W. | |
| PN۸۱ | - مصاحبه ها. الف.افسری، اکبر، مترجم. ب. عنوان. | |

---

□ **جهان، متن و منتقد**
□ ادوارد . و . سعید
□ ترجمهٔ اکبر افسری
□ چاپ نخست ۱۳۷۷
□ حروف‌نگار ارشد ۸۹۰۸۵۹۰
□ چاپ آزاده
□ انتشارات توس، تهران، تلفن ۶۴۶۱۰۰۷ نمابر ۰۲۱۶۴۹۸۷۴
□ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه

ISBN 964 - 315 - 507 - 2 شابک ۲ـ ۵۰۷ـ ۳۱۵ـ ۹۶۴

## فهرست مطالب:


| | |
|---|---|
| پیشگفتار مترجم | ۴ |
| مقدمه: نقد عُرفی | ۱۶ |
| جهان، متن و منتقد | ۴۸ |
| هرج‌ومرج‌طلبی محافظه‌کارانه سویفت | ۸۰ |
| سویفت روشنفکر | ۱۰۵ |
| کنراد: نقالی قصه | ۱۳۰ |
| دربارهٔ تکرار | ۱۶۰ |
| دربارهٔ اصالت | ۱۸۰ |
| راههای رفته و نارفته در نقد ادبی معاصر | ۱۹۹ |
| تأملی بر نقد «چپ» امریکایی | ۲۲۴ |
| نقد در میان فرهنگ و نظام | ۲۵۲ |
| نظریه‌های کوچنده | ۳۱۷ |
| ریموند شواب و حکایت پندارها | ۳۴۷ |
| اسلام، زبانشناسی تاریخی و فرهنگ فرانسه | ۳۷۳ |
| پایان سخن و نقد مذهبی | ۴۰۳ |
| گفتگو با ادوارد سعید | ۴۰۷ |
| واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی | ۴۵۷ |
| واژه‌نامه فارسی ـ انگلیسی | ۴۶۱ |
| فهرست نام‌ها | ۴۶۵ |
| کتابشناسی متن | ۴۷۴ |

در جوار امریکایی‌ها و در کنار اعراب، همواره
وجودی ناتمام هستم. نیمی از شخصیت من
نمی‌تواند خود را آشکار سازد.

ادوارد.و.سعید

## پیشگفتار مترجم

ادوار.و.سعید که طرفدارانش او را «پدیده»ای در جهان اندیشه یا آگاهی انتقادی معاصر می‌نامند و مخالفانش به او لقب «پرفسورترور[1]» داده‌اند، در سال ۱۹۳۵ در اورشلیم فلسطین به دنیا آمد. در باره او گفته‌اند: «پدیده‌ی پیچیده‌ای محصول ترکیبی تاریخی که به ندرت خارج از حوزه شرق مدیترانه خاوری قابل تصور است»[2]. خانواده سعید از قدیمی‌ترین خانواده‌های مسیحی اورشلیم بود و همین امر از ابتدا او را در منطقه‌ای که برخوردهای مذهبی امری همه روزه است (البته به استثنای لبنان) در معرض اندیشیدن به تلاطمها و مقابله‌های عقیدتی وامی‌داشت. و چنین است که هرگز در برخوردهای خونین اعراب و یهودیان شرکت نکرد!

اوضاع آشفته فلسطین باعث شد که خانواده سعید طی سالهای ۴۸-۱۹۴۷ به قاهره فرار کند. در یک مصاحبه تازه با یک ایرانی پژوهشگر، سعید چنین می‌گوید: بین سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۷ در اورشلیم زندگی کرده‌ام، در این سالها اورشلیم تحت سلطه بریتانیا بود. خانواده‌ام یکی از خانواده‌های مسیحی اصیل و مادرم اهل ناصره بود. طی آن سالها در شهرهای اورشلیم و قاهره زندگی می‌کردیم،

---

۱ـ البته این لقب را «پروفسورهای صهیونیست» به او داده‌اند.

2- Edward W‘ Said a Critcal Reader, Edited by Michael. Sprinker Blackwell/uk. usa/1992

چون پدرم در این دو شهر مشغول به کار بود. بنابراین در نظر من اورشلیم شهری بریتانیایی بود و جدایی کامل میان اعراب و یهودیها به چشم می‌خورد. در آن زمان یهودیهای ساکن اورشلیم دو تیره بودند: یکی یهودهای هاسدیک که در بخش ارتودوکس‌نشین اورشلیم زندگی می‌کردند و گروه دیگری یهودیان اروپایی که به اورشلیم مهاجرت کرده بودند... شرایط دههٔ ۱۹۴۰ کاملاً متشنج بود و انفجارهای زیادی به وقوع می‌پیوست. به خاطر دارم که آن زمان در باره وقایع تروریستی اورگون مطالبی خواندم، آنها چند سرباز انگلیسی را اعدام کرده بودند. اورشلیم به نظر من شهری دلگیر بود و جاذبه‌ای نداشت و از ویژگیهای مذهبی برخوردار بود[۱].

سعید برای تکمیل تحصیلات دبیرستانی و حضور در دانشگاه به امریکا فرستاده شد. او در دانشگاه پرینستون زبان انگلیسی و تاریخ خواند و در این دانشگاه بود که در حلقه تاثیرپذیران از بلاک‌مور[۲] منتقدی که سرحلقه منتقدان نو[۳]، بود، درآمد. تاثیر بلاک‌مور بر سعید بیش از هر چیز بر علاقه این دو به نوشتن «مقاله» و اهمیت دادن به این «شکل» ادبی متکی است. همان اهمیتی که منتقد بزرگ، گئورگ‌لوکاچ به مقاله می‌داد و آن را «شعر دنیای نثر» می‌نامید. همین جا باید گفت تاثیر لوکاچ بر سعید بی‌اندازه گسترده است و همه آنچه راکه لوکاچ به نام «دیالکتیک زندگی»، «مارکسیسم غیرعوامانه»، «واقعیت و نه تصویربرداری از واقعیت» اتحاد ذهنِ «شناسنده» و «عین شناخته شده» و ... می‌نامید سایه سنگین خود را بر آثار سعید انداخته است[۴]. ویکو و میشل‌فوکو و البته پیش از این دو ابن خلدون از دیگر تاثیرگذاران بر این متفکر فلسطینی‌اند.

سعید تحصیلات خود را در دانشگاه هاروارد در ادبیات تطبیقی ادامه داد و پایان‌نامه دکتری خود را در باره جوزف کنراد نگاشت. در باره این نویسنده لهستانی‌الاصل در کتابی که خواننده پیش‌رو دارد مقاله مشروحی مشاهده می‌کند. در این روزها بود که بنظر می‌رسدسعید احترام پا برجایی نسبت به ادبیات اروپایی پیدا می‌کند، احترامی که تاکنون نیز ادامه دارد، روزهایی به قول خود او «روزهای طلایی، فرصتی مغتنم برای آموختن».

در سالهای تحصیلی و سپس تدریس در امریکا (در دانشگاه کلمبیا)، بینش سعید را تضادها و تنش‌هایی تشکیل می‌دهد که مشخصه آن عبارتست از شخصیت یک عرب مسیحی، تحصیلکرده‌ای

---

۱ـ مصاحبه رامین جهانبگلو با ادوارد . و . سعید، کیان سال ششم اسفند ۱۳۷۵

2- Blackmur

3- New Critics

۴ـ در مورد لوکاچ به فارسی، رجوع شود به جورج لوکاچ، امری‌جورج، ترجمه عزت‌الله فولادوند مجموعه نسل قلم، ۱۳۷۲، و کتاب مهم لوکاچ پژوهشی در رئالیسم اروپایی، انتشارات علمی و فرهنگی، ترجمه اکبر افسری ۱۳۷۳، از این اثر اخیراً ترجمه تازه‌ای از متن آلمانی آن را دانشگاه MIT منتشر کرده است.

در غرب به مفهوم واقعی آن[1]، فعّالی سیاسی که عمیقاً ریشه در شیوه‌های سنتی و حتی محافظه‌کارانه دارد. در همین سالهاست که او سخنگوی جنبش فلسطین در امریکا می‌شود و در عین حال به عنوان یک صاحب‌نظر ماهر در جلوه‌های تلویزیونی، روزنامه‌نگار و استاد برجسته دانشگاه کلمبیا، می‌کوشد تا کلیشه «شرق» و نیز عرب را به عنوان یک «تروریست» و سری سودایی و خِردستیز، از اندیشه عوام‌الناس امریکایی و اروپایی بزداید.

یک نکته معترضه و شاید هم اصلی در مورد این متفکر، علاقه و مهارت و حتی تخصص او در کار موسیقی است. او در یک مدرسه موسیقی نیویورک درس پیانو خواند و تئوری موسیقی را نیز در پرینستون آموخت، حاصل آنکه کنسرتهایی با نوازندگی پیانو در امریکا برپا کرد اما مهمتر آن که مقالاتی در باره موسیقی نوشت که به همراه سخنرانیهای او در این مورد، در کتابی به نام *Musical Elalorations* منتشر شده است.

در مورد تاثیر موسیقی بر آثار ادوارد سعید، به اصطلاح یک نکته فنی که برخی از محققان بدان اشاره کرده‌اند وجود دارد. همان‌طور که در یک سمفونی زیرها و بمها و ملودیها، سرانجام به تم اصلی و یا بن‌مایه[2] بازمی‌گردند و همچون شاخآبه‌ها و رودخانه‌ها بر رودها و دریاها می‌ریزند و در اوج یک هماهنگی نوا، قرار می‌گیرند، اندیشه‌های متضاد، متناقض، صورتهای ادبی، سیاسی، ملی و جهانی افکار سعید نیز فراسوی وضع موجود، بطرف آنچه که او آن را «دنیایی[3]» بودن می‌نامد حرکت می‌کنند و در نهایت شگفتی، این شرق و غرب است که لااقل در جهان انتزاعی افکار و خیالات به هم می‌رسند! در این مورد نیز این همان شیوه‌ای است که لوکاچ در نوشتن آثار خود به کار می‌گیرد که جز با خواندن تمامی اثر او (اگرچه مقاله‌های جداگانه‌ای در یک کتاب باشند) نمی‌توان از جملات پراکنده و متناقض آن، بصورتی مفهومی و فراگیر درک تمام داشت.

باید توجه داشت آنچه که از موسیقی و تاثیر آن مورد توجه ادوارد سعید است موسیقی «کلاسیک» است نه به دلیل غربی بودن آن بلکه به دلیل «دنیایی» بودن آن، چه او ظاهراً با همه آشنایی به موسیقی «عربی» چندان بدان دلبسته نیست و با ظرافت یک عاشق موسیقی می‌گوید: مگر آنکه مرا «تسخیر» کند و از آن هم کمتر موسیقی پاپ غربیِ مد روز است و در این باره می‌گوید: «آنچه که بر فرزندانم اثر می‌گذارد، بر من چندان تأثیری ندارد*». این تضاد او با «تجدد» نیز خاطره لوکاچ پیر را

---

۱ـ دانش وسیع ادوارد سعید از ادبیات غرب و جهان اسلام و عرب نکته‌ای است که مورد تأکید منتقدان ادبی معاصر در غرب و شرق است بی‌آنکه بتوان او را «متخصص» نامید.

2- Leite motif

3- Worldliness

* در مصاحبه‌ای که در پایان کتاب آمده است به این نظر سعید، خرده‌گیری به جایی ابراز گردیده است. م.

زنده می‌کند.

***

آثار سعید به دو دسته مشخص تقسیم می‌شود (تقسیمی که این اواخر دیگر آن را قبول ندارد)؛ آثاری که در آنها عنصر اساسی در نهایت مسأله‌ای سیاسی، جغرافیایی و اعتقادی است و آثاری که صرفاً «آکادمیک» و «فرهنگی» شناخته می‌شوند. مهمترین کارهای او در دسته اول شرقشناسی[1] (۱۹۷۸) مسأله فلسطین[2] (۱۹۷۹) و رسانه‌ها و اسلام (۱۹۸۱) است که البته مقالات و مصاحبه‌های مشابه را هم به آن باید افزود.

شرقشناسی یا درست‌تر، کتاب اوریانتالیسم، اثری که ادوارد سعید را شهره ساخت، ابتدا با بی‌مهری ناشران روبرو بود بطوری که خود نویسنده از موفقیت بعدی آن حیرت کرد. این اثر تاکنون به بیش از ۲۵ زبان ترجمه شده است. کتاب بطورکلی در دفاع از «اعراب» است که به قول خود سعید کمتر از هر جای دیگر، به ویژه هند و ژاپن، در کشورهای عربی به آن توجه شده است. البته از «اعراب» منظور اوضاع امروز آنها و خاورمیانه عربی نیست یا تنها این نیست، بطور کلی عرب و تاریخ آن و بالاتر، شرق و گذشته آن است. عمق این کتاب چیزی جز موقعیت «وجودی» ادوارد سعید به عنوان یک عرب، یک فلسطینی، یک شرقی در هزارتوی مظهر غرب، امریکای اواخر قرن بیستم نیست. یکی از مخالفان سرسخت این اثر پروفسور اعجاز احمد از مؤسسه مطالعات هند می‌گوید: تردید نیست که سعید با این اثر شکافی که میان خود به عنوان یک استاد، یک منتقد، یک روشنفکر فرهیخته امریکایی و یک عرب یک فلسطینی و یک شرقی حس می‌کند، مورد بررسی قرار داده است.

در واقع او می‌گوید: سعید بازتاب زندگی شخصی خود را به عنوان یک «دیگری»، یک «بیگانه» با اسناد و مدارک و موشکافیهای منتقدانه به هم آمیخته و به اصطلاح حالت «تدافعی» به خود گرفته است. به عبارت دیگر شرق را در حالت انفعالی قرار داده است، شرق بزرگ را!. اما بسیاری با این نظر موافق نیستند.

گروهی عقیده دارند که نظریه‌های سعید در باره شرق، دگرگونی بزرگی در دیدگاههای فرهنگی غرب و شرق پدید آورده است. از آنجا که کم‌وبیش نظرات این اندیشمند در باره شرقشناسی و شرقشناسان و خاورمیانه و فرهنگ اسلامی و عربی و حتی ایرانی (مثلاً فصل ریموند شواب و تجسم پرشکوه ادوارد سعید از اولین ترجمه اوستایی که در شهر سورت هند یافت شد) درکتاب حاضر و

1- Ouestion of Palestine 2- Coverting Islam

به‌ویژه در فصل ریموند شواب و لویی ماسینیون و ... آورده شده و از اینها گذشته در حوزه مصاحبه و روزنامه‌نگاری و سخنرانی و غیره (و البته نه چندان ژرف) از شرقشناسی سخن به میان آمده است خواننده را به فصل‌های ذکر شده و سایر قسمتهای همین ترجمه حواله می‌دهیم که نظرات تکامل یافته و قطعاً ادبیانه‌تر ادوارد سعید با سنجیدگی بیشتری در آنها مطرح است، که یکی از دلایل آن تازه‌تر بودن کتاب حاضر است.

کتاب دیگر سعید در این مقوله مسأله فلسطین‌است. نقل قول زیر از این کتاب می‌تواند تاحدی نشان دهندهٔ جوهر این اثر باشد:

«شاید اغراق‌آمیز نباشد که در جریان مبارزه با صهیونیسم، غرب برای نخستین بار است که گوش شنوایی برای شنیدن ماجرای طرف دیگر هم پیدا کرده است. به هر حال در صحنه تماشاخانه‌ای که این درام از بطن مبارزه با صهیونیسم پدید آمده است ما می‌بایست حرفمان را بزنیم و نقشمان را ایفا کنیم و پیاممان آنطور که اثربخش باشد برای غرب ارسال داریم» مسأله فلسطین در این نقل‌قول مختصر دو نکته قابل ذکر است که با شتاب از کنارش می‌گذریم. یکی آنکه سعید مبارزه مردم فلسطین را مبارزه‌ای با صهیونیسم می‌داند و نه نهضتی عربی بر ضد یهودیان و دیگر آنکه او متوجه است قدرت غرب را در این مسأله نمی‌توان نادیده گرفت. این است که پیام فلسطین پیش از هر چیز می‌بایست که گوش غرب را آزار داده، خوابش را آشفته سازد یا از خواب بیدارش سازد. بارباراهارلو استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تکزاس در مقاله‌ای به نام «روشنفکر فلسطینی» معتقد است که نقش روشنفکرانه سعید در جنبش فلسطین یا هر روشنفکر دیگری بر این مبنا است که روشنفکر به خوبی متوجه است به همان اندازه که جهان در خلق ادبیات تأثیر دارد ادبیات نیز در تغییر جهان مؤثر است. به همین ملاحظه پیام مسأله فلسطینِ ادواردسعید توجه خود را به هر دو جنبه می‌دهد. در صفحه ۵۲ نسخه انگلیسی کتاب، ادوارد سعید می‌گوید: وظیفه نقد، یا اگر به صورتی دیگر گفته شود، نقش آگاهی انتقادی در چنین مواردی [مانند مسأله فلسطین] توانایی شناخت تمایزاتی است که پیش از این آگاهی وجود نداشته است. منتقدانه نوشتن در باره صهیونیسم در فلسطین، تشخیص این امر است که مخالفت با آن به هیچ‌وجه مفهومش ضدسامی بودن نبوده و نیست، تشخیص این نکته است که مخالفت با صهیونیسم طرفداری از سلطنت سعودی و ساختارهای مستبدانه سایر حکومتهای عرب نیست. بارباراهارلو، می‌گوید سعید همان‌گونه که نقد آکادمیک امریکا و اروپا را مورد ارزیابی قرار می‌دهد مسأله فلسطین را نیز بررسی می‌کند. سی.رایت میلز جامعه‌شناس امریکایی مورد علاقه سعید می‌گوید: «من بی‌طرف نیستم، طرفدار عینیت‌ام» این جمله در خود همان مفهوم «تشخیص تمایزات» را داراست: هواداری

مبتنی بر عینیت.

در این زمینه، از دیگر کتابهای سعید، از *Covering Islam* یا در ترجمه‌ای روشن‌تر، رسانه‌ها و اسلام می‌توان ذکری به میان آورد. در این کتاب سعید از رسانه‌ها و مطبوعات و «اخبار» در مورد جهان اسلام می‌گوید و این که شبکه‌های خبری در حالی که قدرت تحلیل خبر را از فرد گرفته‌اند دائم مشغول سخن‌پراکنی‌اند، ادبیات نقش رهبری سابق خویش را از دست داده است و به جای آن، اقتصاد شرکتها با ابزار فرهنگیِ «متمرکز» جلوه‌هایی درخشان و فریبنده اما مماس با سطوح زیرین آگاهی عرضه می‌دارد... سه کتاب ذکر شده را از لحاظ وحدت یا شباهت موضوع «تریلوژی سعید» یا سه‌گانه‌های[1] او خوانده‌اند.

***

دو کتاب معروف سعید که صرفاً به امر نقد و اختصاصاً به نقد ادبی می‌پردازد عبارتند از سرآغازها، آهنگ و روش[2] و جهان، متن و منتقد[3] که اولی جایزه نقد ادبی لیونل تریلینگ را دریافت کرد و دومی مهمترین جایزه نقد ادبی امریکا به نام رنه‌ولک. ناگفته نماند که این دو جایزه به نام دو منتقد برجسته نامگذاری شده است. سرآغازها، آهنگ و روش، آن‌طور که خود سعید می‌گوید، کتابی است که در اواخر زمستان ۱۹۶۷ نوشتن آن آغاز شد و چاپ نخست آن در ۱۹۷۵ درآمد. در مقدمه چاپ بعدی سعید می‌گوید که کتابش را منتقدان جزو انواع (نقد مرموز[4]) یا وابسته به گروه «منتقدان جدید» خوانده‌اند و سپس شرح می‌دهد که چنین نیست و او تمایلی به «غیرتاریخی» بودن، «غیرعقلانی» بودن و خلاصه «مرموز» جلوه کردن ندارد و آنچه را که در خیال می‌پزد دوست دارد که در عالم واقع و در فرآیند «تاریخی» مصداق داشته باشد. وی در اینجا نیز یاد لوکاچ را تلویحاً زنده می‌کند. اما مطلب به این سادگی نیست و واقعاً این کتاب یکی از ژرف‌ترین آثار ادوارد سعید است و با این کتاب است که در عداد نظریه‌پردازان نقد ادبی معاصر و از شارحان هوشمند آثار فوکو، ژاک دریدا، مدرنیست‌ها و باقیات آن‌ها (پسامدرنیست‌ها؟) قرار می‌گیرد.

منظور از سرآغازها چیست؟ سرآغاز، زمینه واقعی و مادی پدید آمدن یک اثر هنری، به ویژه یک اثر کلامی ـ یعنی نوشته ـ است. سرآغاز، ابتکار و ابداع نیست. سعید، اعتقاد اندکی به ابداع، ابتکار یا الهام دارد، الاهه‌های هنر را مانند گوته در «دَریافتن زمان» و به قول حافظ «دُریافتن» آن می‌بیند. تیم بِرنان، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه نیویورک در مقاله‌ای به نام سرزمین‌های اشغالی و زمینه‌های

1- Triloigy

2- *Beginnings Intention and Method*

3- The world the text and critic

4- Uncanny Criticison

فکری[1] در باره ایده سرآغاز و هدف سعید در این کتاب می‌گوید: «سرآغاز کمتر مفهومش نوعی تازه کردن آئین نقد مدرن است تا توان بخشیدن به آثاری که معطوف به آینده است». سعید ویژگیهای «بی‌همتایی»، الهام و ابداع را چندان مهم نمی‌شمارد چیزی که شهرت حرفه‌ای کتابها و آثار بر آنـها استوار است بلکه روبه سوی چیزی اساسی‌تر دارد: یافتن اولویت‌های ضروری انسان، پاکسازی منطقه آشفتگی‌ها، برپایی قلمروی از زمینه‌ای واقعی که در آن قلمرو، چیزهای بسیار کوچک با آگاهی‌های متراکم و کنکاش‌های صبورانه درخشان گردند. به عبارت دیگر سرآغازها، کتاب جامع تاملی است بر «بازنمایی[2]». شیوه کلی سعید عبارتست از شیوه‌ای پرشکیب اما سرشار از التهاب و تقلاکه با آن آنچه آدمها در زمان یک تلاش ادبی «احساس» می‌کنند ـ در افق آن را مشاهده می‌کنند ـ ولی اندیشه‌گریز است، به چنگ آورد. آن‌طور که سعید در این کتاب بیان می‌دارد، «هر کار اندیشمندانه‌ای نیازمند آن است که انسان زمینه‌ای فراهم آورد که او را قادر به ادامه آن سازد». در این جملات مختصر تیم برنان می‌گوید که تمامی کتاب سرآغازها براین ایده که اندیشه چگونه راه می‌افتد و مآلاً به چه شیوه‌ای خود را به مقصد می‌رساند، مبتنی است. روشن‌تر آنکه این کتاب طرحی نو از زیبایی‌شناسی خلق یک اثر در مفهوم گسترده آن است. چه، تنها آثار (هنری) کلامی و نوشتاری را دربرنمی‌گیرد بلکه آنچه را هم که در جامعه‌شناسی و روانشناسی و روانکاوی با آغازی اندیشمندانه و روشی «هـنری» مـقصدی را درنظر دارد شامل می شود. در این زمینه شاید تعبیر رؤیای فروید و مقدمه ابن‌خلدون از قـلل مـرتفع محسوب شوند به عبارت دیگر این کـتاب طـرح تـازه زیـبایی‌شناسی خـلق یک اثـر است. عـناوین فصل‌های این کتاب از قبیل ایده‌هایی در مورد سرآغاز، تأملاتی بر موضوع سرآغاز، زمان به مثابه قصد آغاز، آغاز متن و غیره و بالاخره نظریه‌های ویکو فیلسوف مورد علاقه سعید که بر پیشانی کتابش جمله قصاری از او آمده است همه در اهمیت تکوین آغاز به عنوان یک زمینه کرداری کار فکری، است.

پس از سرآغازها بی‌تردید شکل تکامل یافته آن جهان، متن و منتقد نظریه‌پردازانه‌ترین اثر ادوارد سعید است. ریموندویلیامز، منتقد معتبر انگلیسی، نویسنده آثاری چون فرهنگ و اجتماع، مارکسیسم و ادبیات در باره شهر و روستا[3]، در این باره می‌گوید: مطالعه اثر کسی که نه تنها با دقتی تمام دست به پژوهش و اندیشه‌ورزی زده بلکه مدلل می‌سازد کـه کـتابش دور از خـودنمایی فـاضلانه، فـتح بـاب جدیدی در شیوه تفکر است، به حق که چه لذت‌بخش است! از آنجاکه ترجمه متن کتاب در دسترس

1- Places of Mind , Occupied lands

2- Presentation

۳ـ بعضی از محققان الگوی کار سعید را در شرقشناسی کتاب در باره شهر و روستای این منتقد دانسته‌اند و عده‌ای تنها برانگیزاننده او به نوشتن کتاب مذکور.

خواننده است اطناب ملال‌آور را به کناری گذاشته در سه مورد به اختصار یادآور نکاتی می‌شود:

۱- چند کلمه اصلی و به اصطلاح «کلیدی». در این کتاب به ویژه در بخشهای اولیه آن مکرراً از سه کلمه *Affiliation /Filiation* و *Worldliness* سخن می‌رود. می‌دانیم هر متفکری واژگانی ابداعی یا کاربردیِ خاص خود دارد که برای درک اندیشه‌اش کمال اهمیت را داراست. به عبارت دیگر به هر صورت که هست باید معانی آنها فهم شود. دو واژه نخستین یکی نسبت و دیگری سبب را می‌رساند و در متن معادل نسبی یا وضع نسبی در برابر سببی یا وضع سببی که هر دو اصطلاحی حقوقی [قانونی - فقهی] است،برای آنها گذارده شده است. حقیقت آن است که معادل‌های فارسی واژگان علوم اجتماعی گاه در برابر اصطلاحات متفکران جدید، از جمله ادوارد سعید، کهنه و نارسا به نظر می‌رسند و شگفتا که کلمات قدیمی حقوقی مورد استفاده اساتیدی چون شادروان دکتر سیدعلی شایگان بسیار تازه و رسا! البته در زیست‌شناسی در برابر کلمه *Filiation* فرزندگانی گذارده شده که برای آن علم مناسب است اما تنها جزیی از وضعیت عمومی نَسَبی را بیان می‌کند. نویسنده مدرن درنظر ادوارد سعید از وضعیت نسبی به وضعیتی سببی روی گردانده است. او از فرزندگانی روابط سنتی، از فرهنگی که بر او تحمیل شده دست شسته است. سعید در نویسندگانی چون جویس، فروید، تی - اس - الیوت و لوکاچ، یک الگوی سه ضلعی در این تحول احوال مشاهده می‌کند: الف )نوعی گسستگی ذاتی با طبیعت نَسَبی، یعنی روابطی غیرانتخابی و اغلب زیست‌شناختی که در یک فرهنگ مفروض بر فرد تحمیل می‌شود. ب) این اوضاع فرد را در فشار می‌گذارد تا که روابط تازه قانع‌کننده‌ای با جامعه برای خود دست و پا کند، روابطی که ظاهراً مصنوعی است و جای‌گزین محدودیت‌های اجتماعی است. د) مرجعیت وضعیتِ سببی سابق به همراه فرهنگ غالب چیزی جزمی و اغلب پوشالی و در عین حال تهدید کننده و ستمگر باقی می‌ماند.

نکته جالب در کار سعید این است که می‌گوید این همه، در دنیای اندیشه فرد و مالاً در ادبیات و هنر اتفاق می‌افتد و جهان اجتماع، اقتصاد و ... یا در ابتدا تاثیر نمی‌پذیرند و یا «خنثی» باقی مانند. چنین است که ادبیات و گاه هنر پیشقراول آزادی می‌شود و شاعری را به چوبهٔ دار می‌سپارند و دست نوازنده‌ای را از بالای آرنج قطع می‌کنند. اما به هر حال انسان در جهانی عرفی و مادی (سکولار) به سر می‌برد، دنیایی که عملاً از «غیر دنیایی بودن» جدا شده است. پس، فرد اخلاق جدید به دست می‌آورد، اخلاقی یا حتی وجودی که می‌توان آن را «دنیایی» در برابر [به‌اختصار] «غیردنیایی» یا ناآگاه از دنیا نامید: *Worldliness* در برابر *unworldliness* پیتربروکز در کتابی به نام (رمان دنیایی[1])، این اصطلاح

1- The Novel of worldliness

ادوارد سعید را کلاً چنین تعریف می‌کند:

منظور از دنیایی بودن این است که شخص [صاحبِ نوعی شیوه و خلق‌وخوی مشخص] در عین‌حال کاملاً متصلِ به هستی اجتماعی نظام یافته‌ای باشد، وابسته به تدبیرها و شیوه‌هایی که زندگی و موقعیت او را به پیش رانده و تعیین کند. تأکید بر دو نکته است رویه انحصاری و شخصی‌فرد و محدودیت‌ها و موجبات اجتماعی و میثاق‌هایی که این رویه‌ها را محدود می‌کند، همان اجتماعی که «هستی آن برای شخص الزام‌آور است» این همان وضعیتی است که سعید آن را وضعیت فرهنگی زمان حاضر می‌خواند، وضعیتی عرفی؛ مادی که در آن از ماورای دنیایی بودن [نه اندیشه ماورای طبیعت] خبری نیست.

۲ـ سبک ادوارد سعید یادآور سبک لوکاچ بویژه در مجموعه مقالات اوست بیشتر از همه در پژوهشی در رئالیسم اروپایی. هر دو مقالات جداگانه‌ای و بخشهای متفاوتی را در یک مجلد رقم زده و هر دو مضمون واحدی را در این مقالات دنبال می‌کنند. لوکاچ به دنبال اثبات رئالیسم نه به عنوان یک سبک بلکه به عنوان سنگ بنای ادبیات است رئالیسمی که از هومر تا بالزاک را شامل‌شود چه به نظر او رئالیسم تصویربرداری ساده‌ای از واقعیت نیست بلکه اتحاد عالم و معلوم است، هم‌آهنگی میان ذهن شناسنده و جهان قابل شناخت است با ابزار اندیشه که در هنر همان عناصر زیبایی‌شناسی است. در آثار سعید نیز جوهر دنیایی بودن موضوعات ترکیبی از اندیشه و مکان جغرافیایی که در آن بدویت و توطئه‌های آگاهانه و ناآگاه هر یک قالب دنیایی خود را دارند می‌باشد. اگر مسایل رنان و دیدگاههای او با ماسینیون در باره شرق متفاوت است، این سرآغازها و تمایزات دنیایی بودن آنهاست که متفاوت است، یکی سرگردان در صحاری سوریه و مرزهای عراق شعشعه پرتو ذات را (نیزه‌های سوزان آفتاب) را مشاهده می‌کند و شرق حلاج‌ها و ابن‌عربی‌ها و ... را و دیگری در دارالعلم پاریس عَلمِ دانش را بر بام سماوات برده مذهب را تنها در رؤیاهای رمانتیک عصر اولوهیت یا در کتاب المقدس مشاهده می‌کند، افقی منحصراً یهودی ـ مسیحی. جالب آنکه لوکاچ و سعید هر دو به زبان مادری خود کم نوشته‌اند: لوکاچ اغلب آثار مهم خود را به آلمانی نگاشته و سعید تمامی آثار خود را به انگلیسی. با این حال گرچه در تسلط او به ویژه به فرانسه و آلمانی تردیدی نیست و تمام متون مورد استناد خود را شخصاً از فرانسه، آلمانی و اسپانیایی ترجمه می‌کند و زبان عربی زبان مادری اوست، معهذا نوشته قابل ملاحظه‌ای به عربی از او در دست نیست. به همین ملاحظه پیچیدگی نوشته‌های هر دو کم‌وبیش در لابلای نوشته‌ها و گفته‌ها «به نامادری بودن زبان» آنها نسبت داده شده است، بویژه در مورد ادوارد سعید که داغ شرقی و فلسطینی بودن هم بر پیشانی خود دارد. خواننده در مورد زبان «مادری» و

«نامادری» در بخش مربوط به جوزف کنراد، که او نیز لهستانی الاصلی بود که در سنین بالای بیست انگلیسی آموخت و از اکابر کلاسیک‌های رمان‌نویس این زبان شد، می‌تواند نکات جالبی مشاهده کند. به هر حال همان طور که گفته شد کتابهای معتبر نقد ادبی سعید بصورت مقاله تنظیم شده و همان طور که در این کتاب بیان شده است، مقاله دارای عناصر زیبایی‌شناختی و دارای هدف مشخصی است که آن را جزو انواع ادبی ممتاز درمی‌آوردند نه آنکه هر پراکنده‌گویی مقاله محسوب شود. بیهوده نیست که لوکاچ مقاله را «شعر دنیای نثر» می‌نامد.

بخشهای کتاب جهان، متن و منتقد که به قول خود ادوارد سعید مدت دوازده سال طول کشید تا شکل نهایی خود را پیدا کرده و توسط انتشارات دانشگاه هاروارد منتشر شود، با مقدمه‌ای در باره نقد عرفی شروع و با مؤخره‌ای در باره نقد مذهبی خاتمه می‌یابد. در فاصله این دو عنوان مقاله، یازده بخش تفصیلی از بحث کلی در مورد نقد ادبی گرفته تا بررسی آثار و احوال جاناتان سویفت و جوزف کنراد، نقد «چپ» امریکایی و نظریه‌های کوچنده قرار دارد. تردید نیست بحث سعید در بخش «اصالت» و «تکرار» از شیرین‌ترین مباحثی است که نظریه‌های هارولد بلوم منتقد مطرح امروزی امریکا را بررسی می‌کند که در عین حال «اصالت» و ابتکار یا «تکرار» و تقلید آن از مهم‌ترین مباحث ادبی بلکه هنری تمام فرهنگ‌ها است. بخش‌های ریموند شواب که خاورشناسی شیفته آنکتیل دوپرون کاشف اوستا در هند بود و اسلام، زبانشناسی و فرهنگ فرانسه که در آنها دو شرقشناس برجسته در دو طیف متضاد مورد پژوهش سعید قرار می‌گیرد؛ رنان و ماسینیون، بحثهایی هستند یادآور شرقشناسی او. «نقد در میان فرهنگ و نظام» معرفی انتقادی درخشانی از اندیشه‌های فوکو و ژاک‌دریدا و بطورکلی پست مدرنیسم است. اثر سومی که در مرحله بعدی می‌توان آن را جزو آثار منتقدانه و ادیبانهٔ او قرار داد و بسیار هم مورد بحث موافق و مخالف قرار گرفتند، فرهنگ و امپریالیسم[1] منتشره در سال ۱۹۹۳ است. در میان منتقدان این کتاب نظر ادوارد سعید در مورد جین‌اوستن و پارک‌منسفیلد او بیشتر از سایر مقالات مورد توجه قرار گرفته است.

اوستن یک رمان‌نویس زن انگلیسی است که رمانهای معروفِ اما، غرور و تعصب و حس و احساس را خلق کرده است. از آنجا که ادوارد سعید در کتاب فرهنگ و امپریالیسم به بررسی آنچه «رمان استعماری» خوانده می‌شود می‌پردازد، پارک‌منسفیلد را با معیارهای شناخته شده خود بررسی کرده است. قهرمانانِ اشرافی این رمان در نظر سعید؛ آداب و تربیت و رفتار آرام و قابل ستایششان، بانظم و

1- Culture and imperialism

کنترل و بیگاری‌کشی و برده‌داری در مستعمره هند غربی و جزایر دریای کارائیب بستگی و تقارن و همنوایی دارد. آرامش داخل بریتانیا به آرام‌سازی بردگان کشت نیشکر مربوط است. اوستن نه تنها اعتراضی ندارد بلکه آگاهانه یا ناآگاه به منطق‌تراشی برای جهان «متمدن» می‌پردازد. این نظر با اعتراض بعضی از منتقدان فمنیست امریکا روبرو شد. سوزان فریمن در فصلنامه معتبر نقد، *Critical*[1] *Inquiry* که ناشر آن دانشگاه شیکاگو است می‌نویسد: «ادوارد توجه نمی‌کند که اوستن به عنوان یک زن، موجودی تبعیدی در جامعه آن روز اروپا بوده است» و سپس موجز کلامش این است: آنچه که اوستن از دلبستگی خود به زندگی اشرافی و آرام و طبقه‌بندی شده‌ای که خود تقریباً هرگز نداشت می‌گوید، همان سودایی است که جامعه مذکر برای مخیله‌اش تدارک دیده است[2]. سعید در مورد یکی از داستانهای کوتاه آلبر کامو به نام زانیه معیار عجیب و هوشیارانه دیگری به کار می‌گیرد. قهرمان زن این داستان وحدت عارفانه‌ای با صحرای آفریقای شمالی حس می‌کند اما عشق به این صحرای خالی درست در برابر هرگونه علاقه‌ای به ساکنان سرزمین الجزایر است. بنابراین چنین داستانی پیامی ضمنی با خود دارد: الجزایر بدون الجزایری زیبا است! این همان پیام استعمار فرانسوی است. با این کتاب «سه گانهٔ» نقد جامعه‌شناسی ادبی ادوارد سعید کامل می‌شود.

مختصری نیز درباره این ترجمه: از آنجا که مقالات ادوارد سعید در این کتاب از تاریخ و زبانشناسی و اوضاع سیاسی روز و مذاهب مختلف و ریشه‌شناسی وقایع و تفکرات عقیدتی و مادی و دینی در ادبیات بهره بسیار گرفته و در هر جا هم که ضرورت داشته ناچار «شیشه کبود» نقد مدرن و مابَعد آن و ساختارزدایی و ... را پیش چشم داشته تا که در تفسیر و تأویل «معاصر» باشد، به حق درباره این اثر او همان باید گفت که قریب به این مضمون بارها درباره نقد جدید [اروپایی] گفته شده است: معانی پیچیده‌ای که با الفاظی ویژه بیان می‌شود. به عبارت دیگر مفاهیمی که چندان روشن نبوده و سبک بازنمون آن نیز سهل و ساده نیست. شاهد این مدعا را خواننده خود می‌تواند با معترضه‌هایی که این نویسنده می‌آورد همچون «سخت پیچیده»، «مبهم» و «اگر درست فهمیده باشم» آشکارا مشاهده کند. حال که کار تألیف چنین است کار «ترجمه» کوشش مشترک دو چندانی هم از جانب مترجم و هم از سوی «خواننده» را طلب می‌کند تا که حاصلش بازشدن روزنی از اندیشه‌ورزی بر سقف چهارسوق ادبیات ـ بازارِ کنونی باشد.

***

۱ـ فصلنامه تابستان ۱۹۹۵، مقاله سوزان فریمن، **جین اوستن و ادوارد سعید**.

۲ـ در این مقاله منتقد مذکور بر ادوارد سعید خرده می‌گیرد که آنچه را که او در مورد دکتر شریعتی به عنوان «سخت‌کیشی مردانه» مطرح می‌کرد در باره خود او صدق می‌کند. م.

لازم است، از دکتر اصغر رستگار استاد و پزشک برجسته ایرانی دانشگاه ییل[1] که متن کتاب جهان، تن و منتقد و سایر کتابهای مربوطه از جمله ترجمه دو اثر مورد لزوم از ژاک دریدا را در اختیار این جانب گذاشت و از تاثیر فرهنگی این متفکر شرقی بر جوامع غربی و ایرانیان و دیگر اهالی خاور در آن قلمروها، آگاهم ساخت تشکر کنم و سپاس بسیار از استاد اندیشمند دکتر شفیعی کدکنی که کتاب سرآغازهای سعید را با گشاده‌رویی خاص خود به رسم امانت به من داد و در باره چند واژه معادل فارسی اظهارنظری صائب نمود. و همچنین جناب باقرزاده، ناشر محترم را قدردانی شایسته است که انتشارات توس را مرکز نشر آثار پژوهندگان ایرانی و متفکران شرقی قرار داده است و با انتخاب ادوارد سعید یک گام «نو» نیز به پیش برداشته است. تردید نیست که هرگونه کاستی و لغزش در ترجمه برعهده مترجم‌است.

اردیبهشت ۱۳۷۶

اکبر افسری

1- Yale

## مقدمه:
# نقد عُرفی*

امروزه چهارگونه نقد ادبی رایج است. یکی نقد عملی یا کاربردی که در بررسی کتابها و نقد روزنامه‌ای یافت می‌شود. دوم تاریخ ادبیات آکادمیک که بازمانده پژوهشهای قرن نوزدهمی است مانند بررسی متون کلاسیک، جستجو در تاریخ و ریشه لغات و تاریخ فرهنگ، سوم ارزیابی** و تفسیر ادبی که اساساً آکادمیک است اما برخلاف این دو خود را محدود به نویسندگان حرفه‌ای که بطور مرتب در صحنه ظاهر می‌شوند، نمی‌کند. ارزیابی، همان است که توسط مُدرّسان ادبیات در دانشگاه تدریس و انجام می‌شود و بهره‌وران از آن در یک حساب ساده، ملیونها مردمی هستند که در این کلاسها یادگرفته‌اند که چگونه شعر را بخوانند و از استعاره‌های پیچیده یک قطعه متافیزیکی لذت برند و به چه طرز در مورد ادبیات و زبان مَجازی به عنوان ویژگیهای منحصر به‌فرد بیاندیشند و آن را در حدّ حرفهای اخلاقی و سیاسی نپندارند. و شکل چهارم، نظریه*** ادبی‌است که صورت نسبتاً تازه‌ای است. این شکل نقد بصورت نگاهی به موضوعات آکادمیک و نگاهی به مقولا همگان‌پسند و مردمی، در ایالات متحده، دیرهنگام‌تر از اروپا ظاهر شده است: برای نمونه آدمهایی چون والتر بنیامین و گئورگ لوکاچ جوان آثار نظریه‌پردازانه خود را در ابتدای قرن به شیوه‌ای شناخته شده خاص خود، هر چند نه چندان مطلقاً دور از تناقض، به رشته تحریر درآوردند. نظریه‌پردازی ادبی امریکا، به‌رغم پژوهشهای پیشتازانه کِنِت‌برک[1] پیش از جنگ دوم جهانی، تنها در دهه هفتاد این قرن به ثمر

---

* Secular Criticisme ** Practical Criticisme *** Literary Appreciation

۱ـ Kenneth Burk. لازم به ذکر است که در تمام فصول جهان، متن و منتقد که شماره‌ای به فارسی بر روی کلمات دیده می‌شود، معطوف به کتابشناسی متن به زبان انگلیسی است که چون اکثر قریب به اتفاق کتابهای مذکور به فارسی ترجمه نشده، عیناً کتابشناسی با مشخصات و شناسنامه نشر کتابها تصویربرداری و در صفحات پایانی آورده شده است. م

رسید و آن هم به علّت توجه عامدانه‌ای بود که به الگوهای پیشین در اروپا، به عمل می‌آمد ــ ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و ساخت‌شکنی. مقالاتی که در این کتاب آمده است از هر چهار صورت یاد شده مایه گرفته است هر چند که قلمرو بررسیهای روزنامه‌ای کتاب و یا ارزیابیهای ادبیِ کلاسهای درس مستقیماً عرضه نشده است. امّا حقیقت این است که طی دوازده سال (۱۹۶۹-۱۹۸۱) که این مقالات نوشته می‌شد من درگیر تجربه انواع نقدهای مربوط به این چهار شکل بودم. البته این کاملاً کاری پیش‌پا افتاده است و در مورد اغلب منتقدان امروزی صدق می‌کند. اما اگر در این اثر آنچه را که من نقد یا آگاهی انتقادی می‌دانم چیزی برای گفتن داشته باشد، تلاشی برای رفتن فراسوی چهار صورتی که در بالا مشخص کردم بوده است. و این تلاش (و نه لزوماً موفقیت آن) کار انتقادی برعهده گرفته شده در این مقالات است، آنسوتر و فراتر از موقعیت‌ها و آثار متداولی که به آنها مدیون است.

در حال حاضر وضع غالب در نقد ادبی چنین است که هر یک از این چهار صورت، خود را در اشکال ویژه‌ای ظاهر می‌سازند (گرچه نظریه‌پردازی ادبی اندکی نامتداول عمل می‌کند) و تقسیم کار فکری مشخصی را بازنمون می‌کنند. افزون بر این گمان می‌رود که ادبیات و مسایل انسانی[انسانیات*] که طبعاً درون فرهنگ جا دارند (یا آن‌طور که اغلب گفته می‌شود درون فرهنگ «ما») و به یمن وجود آنها است که فرهنگ شریف است و باارزش، معهذا در نسخه‌ای که توسط‌استادان علوم انسانی و منتقدین حرفه‌ای تجویز می‌شود شیوهٔ قابل قبول کاربرد متعالی یک فرهنگ، ملاحظات جدّی سیاسی جامعه را در حاشیه قرار می‌دهد.

این امر امکان ظهور به کیش کارشناسی حرفه‌ای داده است که تاثیر آن، در کلّ چیز خطرناکی است. درنظر طبقه روشنفکر، کارشناس ارائه دهنده خدمت است، خدمتی که آن را به قدرت مرکزی جامعه می‌فروشد. این همان خیانت روشنفکران است که ژولین‌بندا** در دهه بیستم قرن حاضر از آن دم می‌زد. برای مثال کارشناسی در روابط خارجی عبارت است از مشروعیت بخشیدن به رویه‌های سیاست خارجی، و آنچه از آن مهمتر است، سرمایه‌گذاری بی‌وقفه در جهت تثبیت نقش کارشناسان در مسایل خارجی[1]. چنین موردی در باره منتقدان ادبی و کارشناسان علوم انسانی نیز صدق می‌کند جز آنکه کارشناسی آنها برمبنای عدم مداخله در آنچه که ویکو متفرعنانه آن را دنیای کشورها می‌خواند و می‌توان با تخفیف آن را دنیا خواند، قرار گرفته است. ما به شاگردان خود یا موکلان حوزه انتخابی خود می‌گوییم که از کلاسیک‌ها و فضایل آموزش و پرورش آزاد دفاع می‌کنیم و لذتهای شریف

---

* Humanities

** Julian Benda

ادبیات را پاس می‌داریم هر چند در باب دنیای اجتماعی و تاریخی که این مسایل در آن می‌گذرد خود را ساکت (یا بی‌صلاحیت) نشان می‌دهیم.

حدّی که قلمرو فرهنگی و مهارتهای آن به صورتی نهادی از ارتباط واقعی خویش با قدرت‌فاصله می‌گیرد، به نحوی شگفت‌آور در گفتگویی که با دوست قدیم همدانشکده‌ای خود که در وزارت دفاع در زمان جنگ ویتنام کار می‌کرد، بر من محرز شد. در آن زمان بمباران ویتنام در اوج بود و من ساده‌لوحانه می‌خواستم آن آدم گونه‌ای را که روزانه دستور بمباران منطقه‌ای دور درآسیا را با هواپیماهای ب ـ ۵۲ به اسم دفاع از منافع امریکا و جلوگیری از کمونیسم می‌دهد، بشناسم. دوست من گفت: «می‌دانی که وزیر آدم عجیبی است، او با تصویری که تو از او ممکن است به عنوان یک جنایتکار خونسرد امپریالیستی، در ذهن خود داشته باشی، فرق داشته باشد. آخرین باری که در دفتر کار او بودم متوجه شدم که رمان کوارتت اسکندریه روی میز اوست. سپس متأملانه ساکت شد، گویی می‌خواست بگذارد کتاب دارل* [نام نویسنده انگلیسی کتاب] بر آن میز، خود به تنهایی تأثیر حیرت‌آورش رابگذارد. نکته ضمنی دیگری هم که در ماجرای دوست من است این که هرگاه کسی رمانی بخواند و احتمالاً آنرا ستایش کند، آن کسی نیست که بتوان فرض نمود، می‌تواند سلّاخ خونسردی هم باشد[۲]. این حکایت سراسر نادلپسند (به خاطر ندارم که جواب من به این تلفیق پیچیده دارل با فرمان بمبارانهای دهه شصت چه بود) به عنوان یک نمونه نوعی آن‌چه در عمل پیش می‌آید مرا تکان می‌دهد: انسانگرایان و روشنفکران این نظر را پذیرفته‌اند که تو می‌توانی داستانی ظریف را بخوانی و در عین حال بکُشی و معلول کنی چرا که عالَم فرهنگی آمادگی چنین استتارهای ویژه‌ی را دارد و دیگر آنکه، چهره‌مان‌های فرهنگی گمان نمی‌رود در کاری که نظام اجتماعی انجام آن را تأیید نکند، دخالتی نمایند. آنچه حکایت ما روشن می‌سازد جدایی تعریف شده‌ای است میان مدیران بلندپایه تصمیم‌گیرنده و خواننده رمانهایی با ارزشهایی قابل تردید و اعتباری مشخص.

در هر حال در اواخر دهه شصت نظریه ادبی با داعیه‌های تازه‌ای خود را معرفی نمود. من تصور می‌کنم که مبانی اندیشمندانه نظریه ادبی در اروپا، اگر دقیق گفته شد جنبه شورشی داشت. دانشگاه سنتی، سلطه جبرگرایی و اثباتیگری، متحجر شدن ایدئولوژی بورژوازی (اومانیسم) جدایی انعطاف‌ناپذیر میان تخصصهای آکادمیک: نظریه ادبی پاسخ محکمی به همه اینها بود، پاسخی که پیشروان مؤثر نظریه نقد ادبی امروزین را مانند سوسور، لوکاچ، باتای لوی‌استروس، فروید، نیچه و

* Lawrence Durell

مارکس را دور هم گرد آورد. نظریه به عنوان ترکیبی که تیولداری محدود درون دنیای خلاقیت‌های فکری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، جلوه‌گری نمود و به روشنی این امید را پدید آورد که با ثمربخشی آن بتوان تمام قلمرو فعالیت‌های انسانی را به عنوان یک واحد، مشاهده و تجربه کرد.

با این همه چیزی اتفاق افتاد و شاید هم ناگزیر. از قالب نهضت خام مداخله‌گری و در طول مسیر تخصص‌زدگی‌ها، نظریه‌پردازی امریکا در اواخر دهه هفتاد به هزار توی «متن‌پردازی» عقب‌نشینی کرد و باری به هر جهت تازه‌ترین شاخص‌های متن‌گرایی انقلابی اروپا را همراه خود کرد ـ دریدا و فوکو که چنین بنظر می‌رسد تقدّس و اهلیت آن سوی اقیانوس اطلس آنها، دشوار بتواند به قدر کفایت [در این سوی اقیانوس] دلگرم‌کننده باشد، گزافه نیست اگر گفته شود که نقد امریکایی حتی اروپایی امروز آشکارا اصول عدم مداخله را پذیرفته و شیوه خاص به کارگیری خمیرمایه‌اش *subject Matter* (در اصطلاح آلتوسر) استفاده از چیزهایی نیست که جهانی، محیطی یا از آلودگیهای اجتماعی باشد.

«متن‌گرایی» تا حدودی خمیرمایه رازآلود و ضدعفونی شده نظریه ادبی است.

افزون بر این متن‌گرایی دقیقاً گزاره‌ای است متضاد و جایگزینِ آن چیزی که می‌تواند تاریخ نامیده شود. گمان می‌رود که متن‌گرایی چیزی است واقع‌شدنی، رخدادنی اما با همین قرینه در هر مکان به ویژه در هر زمان تعیین‌شده، نمی‌تواند پدید آید. پدیداری متن‌گرایی نه توسط یک فرد است و نه در یک زمان. متن می‌تواند خوانده شود و تفسیر شود، هر چند که خواندن و تفسیر می‌تواند به صورتی متداول، در شکل کج‌فهمی و تفسیری غلط اتفاق افتد. مثالهای این امر می‌تواند بی‌شمار باشد، اما متن همچنان به صورت اولیه باقی می‌ماند. همان‌طور که در حالت آکادمیک امروزِ امریکا مشاهده می‌شود، نظریه ادبی در بیشتر قسمتها متن را از محیط، وقایع و مفاهیم فیزیکی که آن را به عنوان ثمره کار انسانها می‌تواند ملموس سازد، جدا کرده است. حتی اگر بحثی را که توسط هایدن ویت مطرح شده است بپذیریم (که در اساس با آن موافقم) ــ و آن این است که هیچ راهی وجود ندارد که با خواندن متون گذشته بتوان تاریخ «واقعی» را درک کرد[۳]. معهذا این امر مفهومش آن نیست که چنین داعیه‌ای نیاز به آن را منتفی سازد یعنی توجه به وقایع و اوضاع و احوالی که درون متون وجود دارد و به بیان آمده است نادیده گرفته شود. چنین وقایع و شرایطی جزیی از متن است (تقریباً تمام رمانها و قصه‌های کنراد ما را با واقعه‌ای مواجه می‌کند ـ گویی عده‌ای از یاران بر عرشه کشتی نشسته و به قصه‌ای گوش می‌کنند ـ که این واقعه داستان را به اوج رسانده و متن را شکل می‌دهد) و بیشتر آنچه که در متن می‌گذرد اشاره به آنها دارد، متن مستقیماً خود را به آنها وابسته می‌دارد. دیدگاه من این است که اصولاً متون جهانی‌اند و بطور نسبی واقعی [تاریخی] و حتی زمانی که بنظر می‌رسد این موارد را انکار

می‌کنند، در همان حال جزیی از جهان جامعه، جزیی از زندگی انسان و بدیهی است بخشی از جریانات تاریخی هستند که در آن جای گرفته و تعبیر و تفسیر می‌شوند.

نظریه ادبی چه چپ و چه راست به این مسایل پشت کرده‌اند تصور من این است که این را می‌توان پیروزی اخلاق و آداب حرفه‌گرایی دانست. در عین حال این تصادفی نیست که سربرآوردن چنین فلسفه مشخصاً محدود متن‌گرای و نقدنابِ عدم مداخله، مقارن است با قوت گرفتن ریگانیسم و یا تا آنجا که می‌شود ملاحظه کرد، همگام با جنگ سرد جدید، افزایش نظامیگری و مخارج دفاعی و حرکت عظیم دست‌راستی در مورد مسایلی چون اقتصاد، خدمات اجتماعی و کارِ سازمان یافته[۴]. نقد معاصر با کنار گذاشتن تمام جهان به خاطر تناقضات غیرقابل فهم و سرگرانیهای یک متن، از حوزه موکلین خود، شهروندهای جامعه مدرن که در دستهای «آزاد» قدرتهای بازار، شرکتهای چند ملیتی، خدعه‌کاران در اشتهایِ مصرف کنندگان، قرار دارند، دست به عقب‌نشینی می‌زند. یک زبان حرفه‌ای تصنعی پرآب‌وتاب در حال رشد است که درهم‌برهمی هولناک آن واقعیت‌های اجتماعی را تیره‌وتار ساخته است و هر چند ممکن است شگفت‌آور باشد همین زبان مشوق نوعی پژوهشگرایی «فرد اعلا»ی بسیار دور از واقعیت‌های روزانه در عصر انحطاط اقتدار امریکا شده است.

نقد ادبی بیش از این نمی‌تواند خود را با این کار جسورانه همگام سازد و یا آنکه وانمود کند که از آن آگاهی ندارد. کار نقد این نیست که در کار اعتباربخشی به وضع موجود باشد و یا با خادمان فرقه‌گرای مذهبی و جزم‌اندیشان ماوراءالطبیعه‌ای همراه. هر مقاله در این کتاب تأییدی است بر روابط متن و فعالیت‌های وجودی حیات آدمی، سیاست جوامع و وقایع. واقعیت و مرجعیت‌ها ـ و به همان اندازه مقاومت مردان و زنان و نهضت‌های اجتماعی در برابر نهادها، مراجع و جزم‌اندیشی‌ها ـ آن چنان واقعیاتی هستند که متون را امکان‌پذیر می‌سازند، آنها را به مخاطبانشان تسلیم می‌کنند و توجه منتقدان را جلب می‌نمایند. من فکر می‌کنم این‌ها همان واقعیاتی‌است که می‌بایست مورد امعان‌نظر نقد ادبی و آگاهی انتقادی قرار گیرد.

اکنون می‌بایست روشن شده باشد که این نوع نقد تنها می‌تواند خارج و فراتر از توافق عمومی که بر هنر امروز حاکم است عمل کند، که من پیش از این در چهارصورت پذیرفته شده آنها را خاطرنشان کردم. معهذا اگر وظیفه نقد در زمان حاضر قرار گرفتن میان فرهنگ حاکم و صورتهای کامل شده نظامهای انتقادی موجود باشد، مایه اطمینان قلبی است که این امر در گذشته نزدیک مقصد آگاهی انتقادی بوده است.

هیچ‌یک از خوانندگان تقلید* [محاکات] یکی از محبوبترین و مؤثرترین کتابهای نقد ادبی که تاکنون نوشته شده، از تأثیر اوضاع و احوال مندرج در کتاب نمی‌تواند برکنار باشد. علت این امر را اویرباخ** در آخرین سطور پایان سخن خویش در کتاب، بیان داشته است که در حقیقت به عنوان توضیح مختصر روانشناختی در باره اثری است که می‌توان آن را کاری ماندگار از فرزانگی ادبی دانست. او با خاطرنشان کردن این که برای نوشتن موضوع بلندپروازانه‌ای همچون «واقعیت در ادبیات غرب» نمی‌توانست تنها با چیزهایی که در باب ادبیات غرب و در ادبیات غرب نوشته شده است سروکار داشته باشد، می‌افزاید:

نیز این نکته را باید خاطرنشان سازم، این کتاب در زمان جنگ در استانبول نوشته شد. جایی که برای پژوهشهای اروپایی، کتابخانه‌های مجهزی وجود ندارد. رابطه با جهان خارج ممنوع بود، رابطه من تقریباً با تمام فصلنامه‌ها قطع بود و نیز تقریباً با تمام تحقیقات تازه و در برخی موارد آثار انتقادی قابل اعتماد از کارهای خود من... از اینجا است که محتمل است و حتی امکان دارد چیزهایی را که لازم است ملحوظ داشته باشم از قلم انداخته و نیز گهگاه بر مسایلی پافشاری کرده باشم که تحقیقات مدرن آنها را رد کرده و یا تغییر داده است. از سوی‌دیگر کاملاً ممکن است که این کتاب وجود خود را مدیون همین فقدان کتابخانه تخصصی و قوی باشد. اگر برایم امکان داشت که به تمامی کتابها و آثاری که به این همه موضوع مربوط باشد دسترسی داشته باشم، هرگز نمی‌توانستم در نوشته خود به آنچه که مطلوبم است دست یابم[5].

حال‌وهوای هیجان‌زده این قطعه محجوب، چشمگیر است، از جمله به علت آن است که لحن آرام اویرباخ پوششی برای بسیاری از رنج‌های تبعید خود اوست. او یک پناهنده آلمانی از آلمان نازی و یک پژوهشگر اروپایی از سنت تحقیقات رمانتیسم آلمان است. حال در استانبول نومیدانه از دسترسی به منابع ادبی، فرهنگی و سیاسی سنت‌های آن فرهنگ محتشم به دور افتاده. در یکی از آثار بعدی خود به ما می‌گوید که به رغم همه پریشانیها در نوشتن تقلید کارش صرفاً یک نوشتن حرفه‌ای نبود: او کاری فرهنگی و حتی مدنی در بالاترین سطح خود انجام داد. آنچه که او با اثر خویش مخاطره‌اش را بر خود خرید تنها امکان ظاهر شدنش به عنوان آدمی سطحی، از زمان دورافتاده، خطااندیش و به نحو احمقانه‌ای بلندپرواز نیست (آخر کدام آدم عاقلی در آن شرایط کلّ ادبیات مغرب زمین را به عنوان یک طرح*** بر عهده می‌گیرد؟) بلکه این نیز هست که در معرض خطر اصلا

* *Mimèsis* ** Erich Auerbach *** Project

نه نوشتنِ مطلق قرار گیرد و به‌این‌ترتیب قربانی خطرِ واقعی تبعید گردد: از دست دادن نوشته‌ها سنتها و استمرارهایی که نسج فرهنگ را می‌بافد. پس در غیاب فرهنگ اصلی که نمادهای مادی آن کتابخانه‌ها تأسیسات تحقیقاتی و نشریات و سایر منابع پژوهشی است، یک اروپایی تبعید شده بصورتی سرسام‌آور مطرودی بی‌هدف از وطن، سَمت و جَهت و محیط ویژه خویش است.

این که اویرباخ انتخاب استانبول را به عنوان مکان تبعید خویش خاطرنشان می‌سازد باز هم میزان دراماتیک حقیقت موجود را در تقلید افزایش می‌دهد. برای اروپاییانی که تحصیلات اصلی آنها در ادبیات قرون وسطی و رنسانس بوده، چنانکه در مورد اویرباخ صادق است، استانبول صرفاً منطقه‌ای خارج از اروپا نیست. استانبول بازنمون ترکهای مخوف و همانطور هم اسلام، جایگاه تنبیه مسیحیت و مظهر کمال شرقیتی تجسّد یافته است. شرق و اسلام همچنین نماینده بیگانگی کامل از اروپا و معارض آن، معارض سُنّت‌هایش، کلیسای رم و همان‌طور هم دشمن مرجعیت عرف رأی‌گیری، مطالعات اومانیستی و جامعه فرهنگی بودند. قرنها اسلام و ترکیه به مثابه ترکیب عظیم یک هیولا بر سر اروپا سایه افکنده آن را تهدید به انهدام می‌کردند. در دوران فاشیسم تبعید در استانبول صورت عمیقاً تشدید شده و ناهنجار تبعید از اروپا بود.

به رغم همه اینها اویرباخ این نکته را روشن می‌سازد که دقیقاً همین دور بودن از وطن ـ به تمام معنای کلمه ـ او را قادر ساخت تا که تقلید را در دست بگیرد. چگونه تبعید می‌تواند از یک خطرکردن، یک چالش و حتی برخوردی جدّی با خودِ اروپایی شخص به رسالتی مثبت تبدیل شود که حاصل آن کاری فرهنگی با اهمیتی بسیار باشد؟

پاسخ به این سؤال در مقاله دوران کهولت اویرباخ «زبانشناسی و ادبیات جهانی»* آمده است. بخش بزرگ مقاله شرح و تفصیل انگاره‌ای است که برای نخستین بار در تقلید آمده ولی در علایق اولیه او نسبت به اندیشه‌های ویکو قابل ردیابی است و آن اینکه زبانشناسی تاریخی در باره مسایل انسانی به صورتی گسترده بحث کرده و از مرزهای جغرافیایی درمی‌گذرد. همان‌طور که او می‌گوید: «وطن زبانشناختی ما کره زمین است؛ این وطن دیگر کشور معینی نیست» هرچند مقاله همین وطن زمینی را فرهنگ اروپایی می‌داند، اما او پس از آن که تبعید در ماورای اروپا، در مشرق زمین را به یاد می‌آورد می‌افزاید: «گرانبهاترین و جداناشدنی‌ترین بخش از میراث یک زبانشناس، هنوز هم فرهنگ کشور خود اوست. معهذا هنگامی که او ابتدا از این میراث فاصله گیرد و سپس آن را تعالی بخشد این میراث

* Philology der weltliterature

ثمربخش می‌شود»[۶] اویرباخ به خاطر آنکه بر ارزش رهایی‌بخش جدایی از موطن تأکید نماید قطعه‌ای از کتاب تعلیمات دینی هوگوی قدیس را می‌آورد:

برای یک ذهن آزموده منشأ فضیلت است که ذره‌ذره، در وهله نخست، طوری امور گذرا را بیازماید که بتواند در گام بعد آنها را یکسره ترک کرده از کنار آنها بگذرد. آن که کشور خود را جای دلپذیری می‌داند هنوز یک آغازگر پرشور است؛ آن که هر گوشه خاکی از این عالم به مثابه خانه اوست آدم توانایی است، اما انسان کامل آن است که کلّ جهان برای او سرزمینی بیگانه است [در اینجا متن لاتین از وضوح بیشتری برخوردار است *Perfectus vero cui mundus Totusexli um est*] این تمام آنچه است که اویرباخ از هوگوی قدیس آورده است. نوشته مزبور در این بند از جملات زیر، به همین سیاق ادامه می‌یابد.

روح پرشور، عشق خود را بر نقطه‌ای از این جهان متمرکز می‌سازد، انسان قوی عشق خود را به همه سرزمینها گسترش می‌دهد، مرد کامل عشق خود را محو می‌کند. از کودکی اجباراً من در سرزمینی بیگانه سکنیٰ داشتم؛ ایامی را می‌شناسم که دل آدمی با چه اندوهی اجاق کومه روستایی را ترک می‌کند و هم با رها کردن آتشدان‌های مرمرین و تالارهای مزین شده با چوب‌های گرانبها آشنایی دارم[۷].

اویرباخ دعای تبعیدخواه هوگو را با مفاهیم *Paupertas* «درویشی» و سرزمین بیگانه *terra aliena* به هم می‌آمیزد، گرچه در کلمات پایانی مقاله رمز پرهیزکارانه‌ای در بی‌خانمانی ارادی می‌بیند که «طریق دلپذیر برای آن کس است که می‌خواهد عشق راستین به جهان داشته باشد» در اینجاو در این نقطه است که بر خاتمه سخن اویرباخ بر تقلید ناگهان روشن می‌شود: «کاملاً ممکن است که کتاب وجود خود را مدیون همین فقدان کتابخانه‌ای غنی و تخصصی باشد». به عبارت دیگر کتاب وجود خود را مدیون حقیقت شرقی خویش، واقعیت تبعید در مکانی غیرغربی و بی‌خانمانی خویش است. و اگر چنین باشد، تقلید آن‌طور که در باره آن غالباً متصور است تنها یک تأیید عظیم بر سنت فرهنگی غرب نیست بلکه همچنین کاری است بزرگ که برمبنای بیگانه گشتنی انتقادی از این فرهنگ پرداخته شده است، کاری که وجودش بی‌واسطه با فرهنگی که آن را با چنین درخشندگی و بصیرتی فوق‌العاده وصف می‌کند مربوط نمی‌شود بلکه بیشتر برمبنای فاصله گرفتن تشویش‌آمیز از آن ساخته شده است. اویرباخ در بخش آغازین کتاب، خود بیش از این‌ها به ما می‌گوید که اگر او دارای شغلی پژوهشگرانه در شیوه سنتی آن بود هرگز نمی‌توانست این کتاب را بنویسد؛ زیرا خود فرهنگ با کارگزاران مرجعیت و اقتدارش می‌توانست مانع این کار جسورانه یک تنه شود. چنین است که اویرباخ توانست صورت

اداری یک تبعید را به ارزش مفید و مؤثری برگرداند.

بگذارید دوباره به مسأله مکان برگردیم، موضوعی که با آن در طول یک جابه‌جایی؛ آدمی در استانبول خود را خارج از مکان خود در تبعید و بیگانه مشاهده می‌کرد. آماده‌ترین وصف از مکان می‌تواند آن را به عنوان وطن معرفی کند و مطمئناً در یک مرز اغراق‌آمیز کشیده شده میان شرق و غرب ـ مرزی طولانی و اغلب مرز سنتی فرهنگِ ناموافق در اندیشه اروپایی[۸] ـ ایده وطن، ایده جامعه ملی ـ فرهنگی به مثابه موجودیتی سلطه‌گر علیه سایر مکانها، می‌تواند تجسم کامل وطن باشد. امّا چنین تعریفی نمی‌تواند تفاوت ظریف و یا اساساً اطمینان‌بخش، سالم و تعلق* خاطر، همکاری و گردهم‌آئیهایی که در عبارت در وطن یا در جای خود مندرج است را القا کند. در این کتاب من واژه فرهنگ را برای باز نمودن، محیط، فرآیند و سیطره‌ای که در آن افراد (در زندگی خصوصی) و کارهاشان در آن پامی‌گیرند، به کار خواهم برد که در عین حال توسط روبناهای اجتماعی یک رشته طرز تلقی‌های روش شناختی اجتماعی بر آنها نظارت می‌کند. در فرهنگ است که ما می‌توانیم به دنبال سلسله‌ای از مفاهیم و باورها که بار عباراتی چون متعلق است به و یا در جای** خود و مأنوس با را به دوش می‌کشند، باشیم.

بدیهی است موضوع فرهنگ از وسعت بسیاری برخوردار است. به عنوان پیکره‌ای نظاممند، مفاهیم اجتماعی و نیز تاریخی و سیاسی «فرهنگ» به یک اندازه دارای اهمیت است؛ یکی از نمایه‌های‌این امر اثر کروئبر ـ کلوکهن*** در جمع‌آوری تعاریف «فرهنگ» در علوم اجتماعی است[۹]. من از جزئیات فرآیند این معانی صرفنظر کرده و یک‌راست به طرف آنچه که فکر می‌کنم به منظور من بهتر کمک می‌کند، خواهم رفت.

در وهله اول فرهنگ تنها برای مشخص کردن آنچه شخص بدان متعلق است مورد استفاده قرار نمی‌گیرد بلکه در عین حال برای مشخص کردن آنچه را که شخص تصاحب نموده مطرح می‌گردد و به همراه این فرآیند مالکیت، فرهنگ مشخص کننده مرزی است که با آن آنچه ذاتی و درونی و آنچه فرعی و بیرونی برای فرهنگ است وارد یک بازی تحمیلی می‌شوند. این دو با یکدیگر تعارض ندارند: اغلب مردم فرهنگی را که باب طبعشان است به خدمت خود می‌گیرند، همان‌طور که اویرباخ در پایان سخنِ کتاب خویش چنین کرده است، آنجا که سخن از بودن در استانبول می‌کند که دور از محیط مأنوس فرهنگی خویش، در چارچوب مسایل تحقیقاتی و محیط آشنای آن است.

---

* *Belonging*[*To*] ** *In a place* *** Kroeber - Kluckhohn

اما در درجه دوم، بُعد بسیار جالب در این ایده فرهنگ به عنوان مالک امکانات است. و این نماینده قدرت فرهنگ است که به علت موقعیت فرهیخته یا برتر خود مرجع می‌شود، غلبه می‌کند مشروعیت می‌بخشد، منع می‌کند، تنزل می‌دهد معتبر می‌سازد: کوتاه سخن آنکه قدرت فرهنگ عامل و شاید عامل اصلی در تشخیص و تفاوت‌گذاری مؤثر چه در حوزهٔ خودِ فرهنگ و چه حتی فراتر از قلمرو خود است. این همان اندیشه است که شرقشناسی فرانسوی را از شرقشناسی انگلیسی جدا می‌کند و همین است که بنوبه خود در کارهای ارنست رنان و لویی ماسینیون و شواب بزرگترین نقش را بازی می‌کنند، محققان عمده‌ای که در بخش آخر این کتاب کارهاشان ارزیابی می‌شود.

هنگامی که اویرباخ می‌گوید اگر در اروپا بود نمی‌توانست کتابی چون تقلید را بنویسد، دقیقاً به شبکه‌ای از تکنیک‌های پژوهش اشاره دارد که فرهنگ بر شخص پژوهشگر آن را تحمیل کرده است، تکنیک‌هایی که می‌گوید چگونه تحقیق ادبی فراهم می‌آید. با اینهمه این قِسم تحمیل جنبه کوچکی از قدرت تسلط و تحکم بر یک اثر است. آنچه در فرهنگ مهم است این است که فرهنگ یک نظام ارزشها است که اغلب آنچه را که در بینش ناب آن قرار دارد از بالا به سوی پائین سرازیر کرده، اشباع می‌سازد، با این همه تناقض اینجا است که فرهنگ از بالا سلطه می‌یابد بدون آنکه بتواند در همان حال در دسترس همه کس و همه چیز قرار داشته باشد. در واقع در عصر ما که رسانه‌ها پدیده آورنده گرایشها هستند، تأکیدهای ایدئولوژیک فرهنگی که نگاهها را به عنوان فرهنگ برتر به خود جلب کرده است، سر از فرهنگی به درآورده که معیارها و قواعد آن تا به آن حد نادیدنی است که «طبیعی»، «عینی» و «واقعی» به‌نظر می‌رسد.

از نظر تاریخی شخص گمان دارد که فرهنگ آمیخته با نوعی سلسله مراتب است. نخبگان را از عوام، مِهتر را از کِهتر جدا کرده و از این قبیل. فرهنگ همچنین برخی شیوه‌ها و رویه‌های اندیشه را بر دیگران غالب می‌گرداند امّا همیشه تمایل فرهنگ آن است که از اوج قدرت و امتیاز به خاطر انتشار و گسترش خود در وسیعترین طیف‌ها بسوی پائین حرکت کند. این همان فرهنگی است که در چهره خیرخواهانه آن ماتیو آرنولد در فرهنگ و آنارشی* به عنوان برانگیزاننده غیرتی شدید در هوادارانش از آن ذکر می‌کند:

مردان بزرگ فرهنگ آنانند که شوقی عظیم برای نشر، برای غلبه و برای بردن بهترین دانشها از یک سوی جامعه بشری بسوی دیگر آن و پراکندن بهترین اندیشه نهان خود در سردارند؛ اینان کسانی

* *Culture and Anarchy*

هستند که معرفت را از آنچه خشن، دست‌نیافتنی، دشوار، انتزاعی و تخصصی و انحصاری است آزاد می‌سازند؛ برای انسانی کردن آن است که آن را از حلقه دانشمندان و فرهیختگان بیرون برده، در حالی که همچنان بهترین اندیشه‌ها و معارف زمانه‌اند [البته این تعریف آرنولد از فرهنگ است] و نیز مایه اصلی نشاط و روشنی[10].

نکته‌ای که از شوق آرنولد نسبت به فرهنگ برمی‌آید در واقع روابط میان فرهنگ و جامعه است. استدلال او این است که جامعه پایگاه عملی و مادیِ است که فرهنگ برمبنای آن تلاش خود را بوسیله مردان بزرگ فرهنگی جهت پراکندن اقتدار خود شروع می‌کند، کمال مطلوب میان فرهنگ و جامعه نوعی همخوانی* است اولی دومی را تدارک می‌کند. چیزی که اغلب از دیده خواننده آرنولد پوشیده می‌ماند این است که او این بلندپروازی فرهنگ که جامعه را در سلطه می‌گیرد با کیفیتی مبارزه‌طلبانه تصویر می‌کند: «بهترین دانسته‌ها و اندیشه‌ها» می‌بایست با ایدئولوژیها، فلسفه‌ها، جزم‌ها و مفاهیم و ارزشهای متضاد دست و پنجه نرم کنند و این بصیرت آرنولد است که آنچه در جامعه در گرو فرهنگ است تنها پرورش افراد یا تکامل حساسیت‌های مورد احترام یا نوزایی معطوف به کلاسیک‌ها نمی‌داند بلکه بیشتر حرکت شجاعانه مرجحی بر سایر اندیشه‌های جامعه است؛ برای رهبری و به دست آوردن قیادت مجموعه مشخصی از اندیشه‌ها که آرنولد آنرا با احترام فرهنگ می‌خواهد.

معذالک شایسته است که این سؤال از آرنولد بشود که این مبارزه به خاطر به دست گرفتن رهبری درکجا صورت می‌گیرد. اگر ما بگوییم در جامعه تصور می‌کنم که به پاسخ نزدیک می‌شویم ولی هنوز باید کجا را در جامعه مشخص سازیم. به عبارت دیگر رویکرد آرنولد به جامعه به نظر می‌رسد توجهی است به جامعه بزرگ، جامعهِ کشوری ـ انگلستان، فرانسه، آلمان، اما جالب‌تر آن که بنظر می‌رسد او همچنین جامعه را به صورت یک فرآیند و یا بهتر است گفته شود به صورت یک موجودیت، که می‌تواند هدایت، مهار و حتیٰ زمام آن به دست گرفته شود، ترسیم می‌کند. آنچه که از آرنولد همیشه مفهوم می‌شود این است که توانا بودن بر تحمیل سلسله‌ای از اقتدار و یا نظامی از اندیشه‌ها که همان «فرهنگ» است بر جامعه بدان معنی است که کار همه این نقش‌بازیها، شناساندن هویت یک جامعه توسط فرهنگ است و در نتیجه به دست آوردن قدرتی بسیار سهمگین. تصادفی نیست که در پایان آنارشی و فرهنگ به عنوان نتیجه، یک فرهنگ پیروز را معادل یک دولت می‌داند. آرنولد در این مورد هیچ جای ابهام باقی نمی‌گذارد. او ابتدا در مورد مخالفت بی‌چون‌وچرایش در مورد مسایلی چون

* Correspondence

اعتصابات و تظاهرات سخن می‌گوید که مهم نیست چه انگیزه‌های شریفی داشته باشند، سپس می‌پردازد به اثبات این که «هرج‌ومرج»هایی همچون اعتصاب و تظاهرات با اقتدار و مرجعیت دولت پنجه در می‌افکند که پنجه درافکندن با آنها نوعی مقابله سیاسی، اخلاقی و زیبایی شناختی با آنها است:

زیرا در کشوری که قانون در آن نافذ و حاکم است، به زمینهٔ محکم و منظمی از نظم عمومی، برای اینکه انسان بخواهد آنچه را که اکنون ارزشمند است بالنده و پایدار ساخته و نیز آنچه را که برای آینده ارزشمند و بادوام است جستجو نماید، نیاز است.

بنابراین در دیده ما هر چارچوب عینیِ نظمِ مملکتی، حال به هر صورتی که ممکن است که کشور را اداره کند مقدس است و به خاطر طرحها و امیدهای بزرگی که فرهنگ به ما می‌آموزد که آنها را در خود بپرورانیم، فرهنگ قاطع‌ترین دشمن هرج‌ومرج است[11].

ارتباط متقابل میان فرهنگ، نگهبانی بی‌وقفه اجتماع (بر هر آنچه پایدار و باارزش است) و چهارچوب عینی و شبه‌الاهی نظم دولت در اندیشه آرنولد امر واضحی است. و همه اینها نوعی تقارن و انطباق با قدرت را مدلل می‌سازد که کلّ فصاحت و بلاغت و اندیشه آرنولد مدام آن را شرح و تفصیلات می‌بخشد. در فرهنگ و برای فرهنگ زندگی کردن یعنی در وطن و برای وطن لاجرم به طرزی وفادارانه زندگی کردن. با چنین جذب شدن فرهنگ در اقتدارِ یک چارچوب خارجی به نام وطن و کشور، آنگاه مسایلی چون اعتماد، اتکا، مفهوم اکثریت و تمامی مفاهیمی را که ما در قالب «وطن» و تعلق‌خاطر و اشتراک با دیگران، می‌ریزیم، به جریان می‌افتد. خارج از این مفاهیم ـ چون در این مورد این خارج است که مفاهیم داخلی را با سوءنیت، محدود می‌کند ـ آنچه وجود دارد هرج‌ومرج، محرومیت فرهنگی، عناصر مخالف با فرهنگ، خلاصه بی‌وطنی است.

قصد ندارم که در اینجا به جزئیات مفاهیم ضمنی مهم نتیجه‌گیری آرنولد در بحث مربوط به فرهنگ بپردازم. اما این قدر هست که در زمینه‌ای وسیعتر از دیدگاه آرنولد به معدودی از همین مفاهیم پرداخته شود. حتی به عنوان یک آرمان نیز برای آرنولد فرهنگ، بیشتر به مثابه چیزهایی است که می‌بایست نباشد و بر چیزهایی که باید بر آنها غلبه گردد درنظر گرفته شده، چه فرهنگ خود را وقف کشور در مسایلی که جنبه مثبت دارد، به عنوان امری واجب نموده است. این بدان معنا است که فرهنگ یک نظام ارزشیابی و تمایز و تبعیض است و ـ شاید همان‌طور که لیونل تریلینگ گفته است عمدتاً چون جنبه زیبایی‌شناسی در آن است به همین دلیل چندان تحکم‌آمیز و مستبدانه بنظر نمی‌رسد[12] ـ متعلق به طبقه‌ای خاص که با آن شناخته می‌شوند، در عین حال این بدان معناست که فرهنگ یک نظام طرد و منع هم هست که از بالا قانونمند شده اما در کلّ نظام عمل می‌شود و در

چنین قانونی چیزهایی چون هرج‌ومرج، بی‌نظمی، خِردستیزی، کهتری، بدسلیقگی و غیراخلاقی بودن مشخص گردیده سپس خارج از فرهنگ کناری گذارده شده و توسط قدرت دولت و نهادهای آن در جای خود بازداشته می‌شوند. به این ترتیب اگر حقیقت دارد که از یک سو فرهنگ آموزه‌ای مثبت از بهترین آنچه اندیشیده شده است می‌باشد از سوی دیگر عبارتست از آموزه‌های متمایز منفی از آنچه که بهترین‌ها نیست. اگر ما همراه با میشل فوکو یادگرفته‌ایم که فرهنگ را همچون فرآیندی نهادی شده بدانیم که آنچه را که شایسته و مناسب خود می‌داند نگاه می‌دارد؛ در عین حال او را مشاهده می‌کنیم که نشان می‌دهد چگونه بعضی ناموافق‌ها یا بعضی نامحرم‌ها، در پیرامون، در خارج از آن ساکت نگاه داشته می‌شوند یا ـ در نمونه موردنظر او سرکوب‌های جنسی و اصول مجازات ـ داخل فرهنگ می‌گردند.

حتی اگر در صدد مقابله با یافته‌های فوکو در باره منع و طردهایی که در فرهنگ کلاسیک اروپایی که وجه خردستیز و مجنونانه آن را تشکیل می‌دهد برآییم و یا حتی اگر مانند او، باور نداشته باشیم که صورتهای تشویق امور جنسی یا سرکوب آن به شکل تعارض فرهنگی در حدی که او می‌گوید تعمیم نیافته است، اشکالی نمی‌بینم که متقاعد بشویم که دیالک‌تیک مقابله و تأیید خویش که با آن فرهنگ سلطهِ خودِ را بر دولت و جامعه به دست می‌آورد و همین است که تمایز فرهنگی را برفرهنگ دیگر نشان می‌دهد، برمبنای یک تجربه‌ورزی مستمر میان آنچه «خود» است و اعتقاد آنچه که «خود» نیست قرار گرفته است. همین تمایز است که اغلب به صورت برتری یک فرهنگ بر فرهنگ دیگر نمایش داده می‌شود. و این به هیچ‌وجه چیزی خیالی نیست، چه دو نمونه انگلیسی قرن نوزدهمی عاجلاً می‌تواند مصداق آن باشند. هر دو نمونه مربوط به نکته‌ای می‌شود که پیش از این در باره اویرباخ گفتم که فرهنگ اغلب با نوعی احساس پرخاشگرانه ملی، وطنی، جماعتی و تعلق [به زمان و مکان] توأم است. نخست یادداشت معروف ماکولی، سنهٔ ۱۸۳۵ میلای، در باره تعلیم و تربیت هندی:

من دانشی از زبانهای سانسکریت و عربی ندارم، اما آنچه توانسته‌ام کرده‌ام تا ارزشهای نهانی آنها را جمع‌بندی کنم. من ترجمه مشهورترین آثار عربی و سانسکریت را خوانده‌ام. چه در اینجا و چه در کشورم با آدمهایی که در تخصص زبانهای شرقی ممتاز بودند حرفها زده‌ام و کاملاً آماده‌ام که معرفت شرقی را براساس ارزیابیهای خود شرقشناسان بررسی کنم. تصور نمی‌کنم در این میان حتی یک نفر باشد که انکار کند، که قفسه‌ای کتاب از یک کتابخانه خوب اروپایی بر کلّ ادبیات بومی هندی و عَربی ترجیح دارد. در واقع برتری ذاتی ادبیات اروپایی توسط اعضای کمیته‌ای که وظیفه تدارک برنامه‌ریزی آموزش شرق را به‌عهده گرفته‌است تأیید شده و تصور نمی‌کنم گزافه باشد اگر گفته شود،

که کلیه معلومات جمع شده در زبان سانسکریت از خلاصه مطالب پیش‌پا افتاده‌ای که در کلاسهای ابتدایی دبستانهای انگلستان تحصیل می‌شود، کم‌ارزش‌تر است. در کلیه شاخه‌های فلسفه طبیعی و اخلاقیِ دو کشور وضع به همین منوال است[۱۳].

این صرفاً توضیح یک عقیده نیست. و نیز نمی‌توان آن را نادیده گرفت آن طور که دریدا، در دستورشناسی خود لوی‌استروس را به عنوان متن‌پردازی طرفدار قوم محوری، نادیده می‌گیرد. چه مطلب از این‌ها بالاتر است. ماکولی صاحب یک نظریه قوم‌مداری است با نتایج از پیش فرض شده‌ای. او از موضع قدرت سخن می‌گوید تا بتواند نظر خود را به تصمیم تبدیل کند، تصمیمی که بتواند بومیان یک شبه‌قاره را تسلیم به آموختن زبانی که از آنِ آنها نیست [انگلیسی] نماید. این امری است که در واقع اتفاق افتاد. بنوبه خود اگر بتوان گفت این امر فرهنگ را با تدارک سابقه‌ای برای آن اعتبار می‌بخشد و موردی است که بدان وسیله، برتری و قدرت، جایگاهی هم در لفاظی‌های تعلق یا «در وطن» بودن پیدا می‌کند و هم در مکتوبات اداری: هر دوی اینها قابل تبدیل به یکدیگر است.

نمونه دوم نیز مربوط به هند است. اریک استوکس با هوشیاری ستایش‌انگیزی اهمیت فلسفه سودگری را بر سرزمین هندوستان مطالعه کرده است. در اثر استوکس سودگرایان انگلیسی و هند، آنچه چشمگیر است این است که چگونه یک گروه نسبتاً کوچک از متفکران ـ البته در میان آنان بنتام و میل هم بودند* ـ قادر شدند که درنظر و عمل یک آموزه فلسفی را برای فرمانروایی در هند ترتیب دهند، آموزه‌ای که شباهت خطاناپذیری با آنچه که در دیدگاه آرنولد و ماکولی برتری فرهنگ اروپایی بر سایر فرهنگ‌ها است. جان‌استیوارت‌میل امروزه در مجمع سودگرایان هند مقام فرهنگی بس شامخی دارد، همان‌طور که نظرات او در باره آزادی و دولت منتخب مردم برای نسلها به عنوان یک نظریه پیشرفته پذیرفته شده است. با این همه استوکس در باره جان‌استوارت‌میل این جمله را دارد: «در عین حال در رساله خویش در باره آزادی، جان‌استیوارت‌میل به نحوی دقیق عنوان می‌کند که آموزه‌های او تنها در باره کشورهایی که آن قدر تمدن آنها پیشرفت کرده است که امور خود را با مذاکره منطقی حلّ کنند کاربرد دارد. او به این نظر پدر خود (جیمزمیل) مؤمن بود که هنوز هند تنها با شیوه مستبدانه‌ای می‌تواند اداره شود. اگرچه او شخصاً تعلیمات کتابهای درباره آزادی و یا دولت منتخب مردم را برای هندوستان در عمل رد می‌کرد چندی از لیبرال رادیکالها و نیز جمعی از تحصیلکردگان روبه رشد هند چنین محدودیت‌هایی را نمی‌پذیرفتند[۱۴]»

* هر دو از فلاسفه انگلیسی.

نگاه سریعی به آخرین فصل دولت منتخب مردم ـ کاری به آنچه در جلد سوم گفتارها و مباحث آمده است نداریم که در آن از عدم حق رأی برای بربرها سخن می‌گوید ـ کاملاً روشن می‌سازد آنچه در باره موضوع اثر خود می‌گوید، در واقع کاربردی در هندوستان ندارد، چه اساساً در قضاوت فرهنگ او، تمدن هندوستان درجه مناسب تکامل را دارا نیست. تمام تاریخ اندیشه اروپای قرون نوزدهم سرشار از قایل شدن به چنین تبعیض‌هایی مانند اینها است؛ میان آنچه درخور ما است و آنچه درخور دیگران است، اولی مشخص کننده محرّمیت، درجای مناسب خود بودن، اشتراک داشتن، تعلق داشتن و در یک کلمه بالا بودن و دومی مشخص کنندهِ بیگانه بودن، کنار گذاشته، غیرعادی، حقیر و در یک کلمه پائین بودن است. از این تمایزات که اقتدارش ریشه در فرهنگ دارد، هیچ‌کس در امان نیست حتی مارکس ـ که با خواندن بررسیهای او در باره هند و شرق، بلافاصله این تمایزات ظاهر می‌شوند[15]. تشخص فرهنگی ـ ملیِ فرهنگ اروپایی به عنوان معیاری ممتاز با خودگروه بزرگی‌از سایر تفاوتها را میان فرهنگ «ما» و «دیگران» میان شایسته‌ها و ناشایسته‌ها، اروپایی و غیراروپایی، بالاتر و پایینتر پدید آورده است: همه جا این‌ها را می‌توان در رشته‌ها و شبه‌رشته‌هایی چون زبانشناسی، تاریخ، نظریه نژادی، فلسفه مردمشناسی و حتی زیست‌شناسی پیدا کرد. اما دلیل اصلی این که من اینها را در اینجا خاطرنشان می‌سازم این است که چگونه در انتقال و دوام یک فرهنگ، نوعی فرآیند مستمر تقویت وجود دارد که با آن فرهنگ مسلط، حقوق ممتازه‌ای که حسّ هویت ملی به او عطا کرده به خود ضمیمه می‌سازد، قدرتش را همچون وسیلهٔ متحد با دولت یا شاخه‌ای از دولت، حقوق آن، صورتهای خارجی آن و نمایش قدرت خویش درمی‌آورد: و از همه مهمتر توسط قدرت حق به جانب خویش دولت را به عنوان پیروز بر همه چیز مگر بر [فرهنگ] معرفی می‌کند. دلیلی ندارد که شک کنیم تمام فرهنگها به همین نحو عمل نکنند یا در تمایل آنها به توفیق در تقویت رهبری خود تردید داشته باشیم. روشن است که این کار را فرهنگ‌ها با شیوه‌های گوناگون انجام می‌دهند و تصور می‌کنم بعضی از آنها مایلند که اثربخش‌تر باشند بویژه زمانی که مربوط به فعالیت‌های مدنی است. اما این موضوع در حیطه کار مردمشناسان تطبیقی است و از آن مواردی است که می‌توان در آنجا آن را تعمیمی گسترده داد. من علاقه‌ای به آن‌گونه فشارهایی که از طرف فرهنگها پدید می‌آید و هم‌اکنون بدان اشاره کردم ندارم و اگر این فشارها محیط و جامعه‌ای را می‌آفرینند که باعث شود مردم احساس کنند به جایی تعلق دارند، آنگاه این نکته هم حقیقت خواهد داشت که مقاومت در برابر فرهنگ وجود داشته است. گاه این مقاومت شکل کینه کامل‌العیاری به دلایل اجتماعی، سیاسی و مذهبی به

خود می‌گیرد (یک نمونه از آن به قلم اریک هابسباون* در طاغیان بدوی به خوبی تشریح شده است). غالباً این امر از جانب افراد یا گردهمایی که خود را خارج از قیود فرهنگ می‌دانند و یا از سوی فرهنگ کهتر صورت می‌گیرد (البته دامنه و طیف این امر وسیع است، از بلاگردانهای مذهبِ [اکثریت] تا پیامبران بی‌پیرو از مطرودان اجتماع تا هنرمندان پندارگرای، از طبقه کارگر تا روشنفکران بیگانه با خود و اجتماع) اما یک حقیقت بسیار جاذب در این احتجاج ژولین‌بندا** وجود دارد که در هر شکل خود اغلب این روشنفکر است که پشتیبان ارزشها، اندیشه‌ها و فعالیت‌هایی است که گامی فراسوی معمول می‌نهد و اوست که آگاهانه با ثقل عوامانه تحمیل شده توسط دولت و فرهنگ ملی برخورد می‌کند.

مسلم است آنچه که بندا در باره روشنفکران می‌گوید (که بنابر وظیفه اختصاصی‌شان روشنفکران را مسئول اعتراض می‌داند) پژواکی است هماهنگ با شخصیت سقراط آن‌طور که در مکالمات افلاطون ظاهر می‌شود یا با شخصیت ولتر در مخالفت با کلیسا، یا همین اواخر در افکار گرامشی در باب اتحاد طبیعی روشنفکر با یک طبقه تازه برآمده علیه طبقه حاکم. حتی آرنولد در فرهنگ و آنارشی از «بیگانگان» یعنی «کسانی که اساساً نه با روح طبقه خود بلکه با روح کلی انسانیت حرکت می‌کنند» نام برده آنها را نه همنوا با فرهنگی که بعداً با دولت یکی می‌داند بلکه آنها را همعنان با فرهنگی آرمانی می‌داند. قطعاً بندا به خطا می‌رود که به یک روشنفکر منفرد آن‌طور قدرت اجتماعی را نسبت می‌دهد که بنابر قول او اقتدارش از صدای فردیش و از مخالفت او با احساسات سازمان یافته جمعی برمی‌آید. معهذا اگر ما احساسات جمعیِ چون «کشور من چه حق با آن باشد چه نباشد» یا «ما سفیدیم و نژادمان بالاتر از سیاهان است» و یا «فرهنگ اروپایی، اسلامی یا هندی برتر از همه فرهنگها است» را مجاز بداریم و بدین ترتیب فرد را خشن و به خشونت عادت دهیم، آنگاه شاید این حقیقت داشته باشد که یک وجدان فردی منفرد علیه محیط اطراف خود و نیز علیه طبقات متحد معارض علیه ارزشها و گرایشها بپا خاسته که البته چنین صدایی هرچند فریادی جدا شده از مکان است اما باز هم متعلق به همان مکان است که در مقابل جزمیت سلطه‌گر آگاهانه ایستاده است و بیشتر به سوی ارزشهای شناخته شده جهانی یا مجموعه‌ای از ارزشهای انسانی روکرده است که مشخصه آن تدارک مقاومت محلی در برابر استبداد یک فرهنگ است. این در عین حال همان مطلب بندا و گرامشی است که معتقدند روشنفکران

---

* Eric Hobsbawn

** Julien Benda روشنفکر فرانسوی (۱۸۶۷ ـ ۱۹۵۰)

در ساخت و پرداخت رهبری بصورت ناگفته‌ای مؤثرند. از نظر بندا البته در اساس این خیانت روشنفکران است، شرکت ناپیدای آنها در تکمیل شوریدگیهای هیجان سیاسی همان است که او فکر می‌کند جوهر خودفروختگی روشنفکران معاصر است. درنظر اندیشه پیچیده‌تر گرامشی افراد روشنفکری چون کروچه را می‌بایست مورد مطالعه قرار داد (یا حتی به آنها رشک برد) چه در ساختمان اندیشه آنها گویی بیان مافی‌الضمیر اراده جمعی منعکس است.

همه اینها نشان می‌دهد که آگاهی فردی در نقطه لرزان تعادل قرار داد و همین آگاهی در نقطه حساس است که این کتاب می‌کوشد در شکلی که من نقد می‌گویم مورد بررسی قرار دهد. از یک‌سو اندیشه فرد امور را حفظ و ضبط می‌کند و از کل جمعی، متن یا موقعیت آگاهی بسیار دارد. از سوی دیگر به خاطر همین آگاهی ـ نوعی خود موجودیت جهانی، نوعی مسئولیت حساس نسبت به فرهنگ غالب ـ است که وجدان فردی به صورتی طبیعی و ساده فرزند فرهنگ نبوده، بلکه کنشگری تاریخی و اجتماعی درون فرهنگ است. و به علت این چشم‌انداز که اوضاع و احوال و تفاوتها و تمایزها، را به تماشا می‌گذارد، جائی که انطباق و تعلق باشد پس فاصله و آنچه را که ما می‌توانیم نقد هم بگوییم وجود دارد. معرفتی از تاریخ، شناختی از محیط اجتماعی، استعداد تحلیل برای مشخص نمودن تمایزها. اینها اقتدار شبه‌مذهبی را از این که در میان مردم خود به راحتی سرکند دچار دردسر می‌کند، اقتداری که تصور می‌شود که مراجع شناخته شده و ارزشهای شناخته شده در برابر دنیای خارج حمایتش کنند.

امّا باید تکرار کرد: آگاهی انتقادی جزیی از دنیای واقعی اجتماعی خویش است و جزیی از بدنه واقعیتی که آگاهی در آن سکنی دارد و نه به هیچ صورتی گریزنده‌ای از هر یک از این دو. همان‌طور که در باره اویرباخ وصف کردم اویرباخ از اروپا به دور بود اما غرق در واقعیت اروپا بود و در عین حال محیط خاص محدودکننده‌اش او را قادر ساخت تا به کشف انتقادیِ هستمندی از اروپا نایل شود. ما در اویرباخ نمونه‌ای می‌بینم که هم ارتباط نَسَبی* او را با فرهنگ محل تولدش نشان می‌دهد و هم به واسطه تبعید، ارتباط سَبَبی** با آن از طریق آگاهی انتقادی و اثر پژوهشگرانه. اکنون باید نگاه دقیقتری داشته باشیم به همکاری میان سبب و نسب که در قلب آگاهی قرار دارد.

روابط میان نسب و سبب در تاریخ مدرن فرهنگی بسیار فراوان است برای مثال یک الگوی سه جانبه بسیار قوی از آثار گروه بزرگی از نویسندگان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به‌ذهن می‌آید که

---

* Filiation ** Affiliation

در آن ناتوانی از وجود انگیزه خلّاق ـ ناتوانی از امکان تولید یا پدید آوردن فرزند ـ طوری تصویر شده که گویی منظور وضع کلی و شرایطی است که جامعه و فرهنگ هر دو بدان گرفتارند، سخنی از وجود مردان و زنان به عنوان یک فرد مطرح نیست. اولیس و سرزمین ویران دو نمونه خاص مشهورند، اما نمونه‌های مشابه دیگری نیز مانند مرگ در ونیز یا راهی همه جسمانی یا یهودی مجهول‌الهویه، در جستجوی زمانهای از دست رفته و اشعار هاپکینز و مالارمه، بیشتر آثار وایلد و نوسترمو* نیز در کار است. اگر بر این سیاهه‌ها ثقل اقتدار گسترده و نظریه روانکاوی فروید را هم اضافه کنیم که وجه مهم و مؤثر آن پدید آوردن فرزندان به صورت جنایتی بالقوه است، این تصویر اشتباه‌ناپذیر را به دست آورده‌ایم که کمتر چیزی مانند معدود مسایلی که ما آنها را صرفاً استمرار امور طبیعی میان نسلها می‌دانیم، مشکل‌آفرین و وسیعاً لبریز از اضطراب است. حتی در اثری بزرگ که از نظر تفکر و اصول متعلق به عالم مقال دیگری است ـ تاریخ و آگاهی طبقاتی لوکاچ ـ باز هم همین حکم در باره دشواریها و در نهایت عدم امکان یک رابطه نَسَبی طبیعی وجود دارد: زیرا لوکاچ می‌گوید، شیئی و ارگی**، عبارتست از بیگانگی انسانها با آنچه تولید می‌کنند؛ و در بینش سرسخت سازش‌ناپذیر لوکاچ، مفهوم این امر این است که تمام محصولات کار انسانی از جمله فرزندان، که در تمامیت خویش از یکدیگر جدا افتاده، تجزیه شده چنان در عینیتی هستی شناختی منجمد گردیده، که امکان روابط طبیعی در مفهوم عادی و درست آن وجود ندارد. زوجهای بی‌فرزند، کودکان یتیم، نوزادان سقط شده و مردان و زنان بی‌دنباله، جهان والای مدرنیسم را با مشخصه‌هایی که همگی حاکی از مشکلات رابطه نسبی است پرکرده‌اند[۱۶]. اما قسمت دوم الگو، که نتیجه بلافصل قسمت اول است بنظر من اصلاً اهمیت کمتری ندارد که عبارتست از فشار برای ایجاد راههای تازه و متفاوت ترسیم روابط انسانی. پس اگر باز تولید و تکثیر زیست‌شناختی بسیار پیچیده و هم بسیار نادلپذیر است آیا راه دیگری وجود دارد که مردان و زنان امکان داشته باشند قیود تازه اجتماعی میان خود ایجاد کرده که بتواند جایگزین وابستگیهایی شود که در طول تاریخ نسلها میان خانواده‌های کذایی وجود داشته است؟

یکی از پاسخهای نمونه از آنِ تی ـ اس ـ الیوت، درست زمانی پس از انتشار سرزمین ویران است. الگوی او در این زمان لانسلوت آندریوز مردی که نثر و شیوه مؤمنانه‌اش حتیٰ بر شیوه‌های شخصی زاهدی پرشور همچون جان دن پیشی می‌گرفت. در این تغییر جهت حساسیت تی ـ اس ـ

* اثری از جوزف کنراد.

** Reification

الیوت از جان دن به آندریوز که من تصور می‌کنم اساس آن تغییر جهان‌بینی تی ــ اس ــ الیوت در سرزمین ویران و پروفراک و گرونشن، به جهان‌بینی نوکیشانهِ اشعار چهارشنبه خاکستر و اشعار آریل است، ما از تی ــ اس ــ الیوت چنین چیزهایی می‌شنویم: خشکی، اسراف و سترونی زندگی مدرن، پدر و فرزندی [رابطه نسبی] را، در حداقل موردی بی‌منطق و در حداکثر دست‌نیافتنی و ناممکن ساخته است. انسان نمی‌تواند استمرار را در مفهوم زیست‌شناختی آن تصور کند، واقعیتی که تأیید فوری آن شاید در ناکامیِ ازدواج اول تی ــ اس ــ الیوت مصداق داشته باشد، که البته اندیشه تی ــ اس ــ الیوت به آن مفهوم بسیار وسیعتری بخشید[17] ـ تنها شق دیگر، آن است که ظاهراً توسط نهادها، مجامع و جماعت‌ها فراهم می‌آید که وجود اجتماعی آنها ظاهراً ضمانت زیست‌شناسی نداشته بلکه متضمن سببیّت و ارتباط است. بنابراین بنا به قول تی ــ اس ــ الیوت، آندریوز در نوشته‌های خود حامل حضور دربرگیرنده کلیسای انگلستان است «چیزی که نماینده ظریفترین روح انگلستان زمانه است [و] ... شاهکاری از سیاست پیشگان کلیسایی» آنگاه همراه با هوکر، اندریوز، مرجعیتی آنسوی پرتستانگری ساده عَلَم کرده است. هر دو چنین مردانی بودند:

معارض با معاندین قاره‌ای* خویش و [توانا] در جهت استعلای کلیسای خویش بالاتر از موضع محلی موروثی فرقه. اینها پدران کلیسای اروپایی بودند یک موعظه آندریوز را با موعظه یک استاد پیشین لاتمیر مقایسه کنید. مسأله تنها این نیست که آندریوز یونانی می‌دانست و [لاتیمر] مخاطبین کمتر فرهیخته‌ای داشت یا آندریوز آمیخته با چاشنی تلمیح و آوردن مستوره، نقل قول می‌کرد. بیشتر نکته این است که لاتیمر واعظ هنری هشتم و ادوارد ششم، تنها یک پرتستان بود: اما صدای آندریوز صدای آدمی است که یک کلیسای عملاً قابل رویت پشت‌سر خوددارد، که با مرجعیت کهن و فرهنگ تازه سخن می‌گوید[18].

ارجاع تی ــ اس ــ الیوت به هوکر و آندریوز امری استعاری است اما در عین حال باقدرتی کاملاً واقعی، درست مانند آن «صرفاً» بعدی (لاتیمر صرفاً یک پرتستان بود)، تاکیدی از تی ــ اس ــ الیوت بر «مرجعیت کهن و فرهنگ تازه» است. اگر کلیسای انگلستان در یک خط مستقیم پدر و فرزندی از کلیسا نشأت نمی‌گیرد معذالک چیزی بیشتر از یک بدعتگذاری صرف محلی پروتستانیسم است. چرا؟ زیرا آندریوز و دیگران شبیه او که به قدمت مرجعیت آنها هم اکنون تی ــ اس ــ الیوت متمسک شد، قادرند که مرجعیت پدرسالارانه پیشین را به فرهنگ شورشی تازه پیوند زنند و از آن وضعیتی

* اروپایی.

تازه که نه براساس تبار چنین شناختی بلکه بر بنیاد آن چیزی باشد که ما آن را در کمال بی‌ذوقی نسبت افقی می‌نامیم، خلق کنند. بر طبق نظر تی ـ اس ـ الیوت زبان آندریوز تنها بیان کننده شرح فراق و جدایی یک یتیم معترض به پدر پدید آورنده‌اش که اکنون بازنیافتنی است، نیست بلکه این زبان را او به زبان تازه بیانگر یک جمع خانوادگی تغییر شکل می‌دهد ـ کلیسای انگلستان که احترام و توجه پیروان خود را می‌طلبد.

در شعر تی ـ اس ـ الیوت دگرگونی بزرگ همین است که رخ داده. همان طور که گویندگان پروفراک، پیرانه‌سری [گرونشن*] به مانند آدمهای سرزمین ویران، مستقیماً بدبختیهای یتیمی و بیگانگی را می‌سرایند، در حالی که شخصیت‌های چهارشنبه خاکستر و چهار کوارتت، زبان مشترک سایر جماعات درون کلیسای انگلستان را بیان می‌دارند. برای تی ـ اس ـ الیوت کلیسا، جای خانواده گم شده‌ای که در آثار اولیه‌اش برای آن مویه کند، گرفته است. بدیهی است که این امر در پس از خدایان بیگانه که اعلان جنگ مسلکیْ سلطنت‌طلب، کلاسیک و کاتولیک بود علناً کامل شد، مسلکی که رشته‌ای از وابستگی‌هایی که توسط تی ـ اس ـ الیوت خارج از الگوی پدر ـ فرزندی [نَسَبی] (جمهوریت، رمانتیسم، پرتستان)، به چنگ آمده بود به همراه واقعیتهای مربوط به تولد آمریکائیش (و خارجی بودنش) به آن شکل می‌داد.

بازگرد از نسب به سبب، در همه فرهنگ‌ها دیده می‌شود و دربرگیرنده آنچه هست که گئورگ‌زیمل آن را فرآیند فرهنگی مدرنی می‌نامد که با آن زندگی (بی‌وقفه برای خود صورتهایی می‌آفریند)، صورتهایی که وقتی پدید آیند «نیازمند اعتباری هستند که لحظه موجود را متعالی ساخته از ضربان زندگی معمول آزادش سازند. از این‌روست که زندگی همیشه نوعی دشمن مخفی صورت است[19]» انسان، یتیس [ویلیام باتلر] را به خاطر می‌آورد که با ریشخندِ «عَسل نسل» روبه سوی حضور واقعیت، می‌گذارد که «مسخره‌کنندگانِ مادرزاد زادوولد بشری‌اند» که این همه را در شعر منظر** براساس نظام وابستگی و سبب، گونه‌ای که او برای خود ابداع کرده بود، جلوه‌گر ساخته است. یا همان‌طور که ایان‌وات در باره معاصرین جوزف کنراد و نویسندگانی چون لارنس، جویس و پاوند می‌گوید آنها ما را «با قطع رابطه با خانواده، خانه، طبقه، کشور و عقاید سنتی به عنوان مراحلی در نایل

---

* الیوت در اینجا یک اسم «گرونشن» Gerontion برای پیرمردی درنظر گرفته که می‌تواند صفت احوال سالخوردگی هم باشد. م

** Vision

شدن به آزادی روحی و فکری، آشنا می‌سازند» نویسندگانی که: «ما را به نظام برتر [سببی] نظام خصوصی ارزشها که خود ابداع و اقتباس کرده‌اند دعوت می‌کنند. کنراد در بهترین اثرش نوسترمو به ما بیهودگی این ارزشهای خصوصی را نشان می‌دهد (منظور دنیایی است که توسط آملیا و گولد در این اثر ساخته شده است) همانطور که در زندگی خود نه کمتر از معاصرین‌اش (مانند تی ــ اس ــ الیوت و هنری‌جیمز) هویت مهاجری که تبدیل به یک انگلیسی ـ جنتلمن شده است برمی‌گزیند. در آن طرف طیف، ما، لوکاچ را مشاهده می‌کنیم که بیان می‌دارد تنها آگاهی طبقاتی، که خود نوعی تمهید سببی و وابستگی طغیان‌آمیز است احتمالاً می‌تواند در تناقضات و تجربه‌ورزیهای وجود شیئی‌واره در نظام سرمایه‌داری نفوذ کرده و آن را درهم بشکند.

آنچه که من شرح و بیانش را می‌گویم عبارت است از گذار از یک شکست اندیشه یا رخداد نَسَبی بسوی نظامی جبرانی، حال این ممکن است یک حزب، نهاد، فرهنگ، یک رشته اعتقادات یا حتی نوعی جهان‌بینی باشد که مردان و زنان را با شکل تازه‌ای از روابط که ما آنرا سَبَبی [وابستگی] می‌دانیم اما در همان حال نظامی جدید است، مجهز می‌گرداند. اکنون اگر ما به این شیوه تازه سببی و وابستگی از دیدگاه نویسندگان محافظه‌کاری چون تی ــ اس ــ الیوت یا پیشتازانی چون لوکاچ و یا حتی در شیوه خاص خود، آن را در فروید بنگریم، به نحوی روشن و آگاهانه هدفی را می‌یابیم که این نظام تازه جهت برپایی اقتداری به کار می‌برد که در گذشته در خور اقتدار نَسبی بود. و سرانجام این قسمت سوم طرح ما است. انجمن روانکاوی فروید و حزب پیشتاز لوکاچ با آنچه که ما آن را اقتدار بازگردانیده شده، [مرجعیت بازگشته] می‌نامیم، تفاوت چندانی ندارد. سلسله مراتب جدید، یا آنچه که بیشتر یک اجتماع است تا سلسله مراتب، اجتماع جدید چیزی بزرگتر از فرد و پیروان است، همچنانکه بزرگسالی پدر در نفس خود از پسر و دختر بزرگتر است؛ اندیشه‌ها، ارزشها و جمع نظاممند جهان‌بینی‌ها که با نظام تازه سببی معتبر شناخته می‌شوند همگی نشان اقتدار را با خود دارا بوده، نتیجه آن که چیزی شبیه یک نظام فرهنگی پدید می‌آید. بنابراین اگر روابط سببی با قیودی طبیعی و صورتهایی طبیعی با یکدیگر پیوستگی دارند ـ شامل اطاعت، ترس، عشق، احترام و تضادهای غریزی ـ روابط تازه سببی به نظر می‌رسد که شکل فرافردی داشته باشند ـ مانند دارابودن آگاهی صنفی، همکاری و حرمت حرفه‌ای، طبقه و رهبری یک فرهنگ مسلط. الگوی نسبی به قلمرو طبیعت و «حیات» متعلق است در حالی الگوی سببی متعلق به فرهنگ و جامعه است.

اتفاقاً شایسته گفتن است که آنچه را که گروهی هنرمندان ارزنده از گذار از حالت نَسَبی به سببی متجلی می‌سازند مشابه مشاهدات جامعه‌شناسان و بررسیهایی است که به تکامل ساختار دانش انسانی

مربوط می‌شود. انگاره تونیو* از تغییر زندگی مشترک به زندگی اجتماعی، به سادگی می‌تواند به ایده جایگزینی سببی به جای نسبی تغییر مکان دهد. تشابهاً، معتقدم که وابستگی روزافزون پژوهشگر مدرن به رسته‌ای از مردمان اهل تخصص در میدان کاوش و (خودِ کاوش میدانی) و انگاره درون میدان که در آن صورت‌های ذهنی انسان اهمیت کمتری دارد تا نظرات و قوانین فراانسانی، همراه با استحاله طبیعی حالت نسبی به صورت روابط نظاممند سببی و فقدان «من» شناسنده که عموماً مورد استناد می‌بوده است، در واقع به صوّر مختلف از دست رفتن مولّدیت و آنچه مربوط به تولید نسل که توسط رابطه نسبی تقویت می‌شود، می‌باشد.

الگوی سه بخشیِ که من توصیف کردم ـ و بهمراه آن فرآیندهای نَسَبی و سَبَبی که تصویر کردند ـ می‌تواند به مثابه نمونه‌ای از گذر طبیعت به فرهنگ بوده و نیز این که چگونه به سادگی، سببیّت می‌تواند به صورت یک نظام اندیشه، نه کم از جزمیّت و سلطه خود فرهنگ، ملاحظه شود. آنچه را که من می‌خواهم بطور معترضه در این مقطع از آن سخن بگویم تاثیرات این الگو در بررسی ادبیات امروز، در فاصله قابل ملاحظه‌ای از سالهای اولیه این قرن تاکنون است. ساختار دانش ادبی سرچشمه گرفته از دانشگاه و درس و سیعاً از این الگوی سه جانبه نقش پذیرفته است. این نقش‌پذیری تا آنجا مؤثر بوده که اندیشه انتقادی (که براساس برداشت من چیزی است که مورد لزوم است) مطرح است. بگذارید که یک راست به سراغ مثالهای عینی برویم.

از تی ـ اس ـ الیوت ببعد و پس از او در آثار ریچاردز و لی‌وایز نوعی بینش بدون نام مطرح گردیده که وظیفه پژوهشگران انساندوست است که خود را وقف آثار بزرگ جاویدان ادب کنند. چرا؟ روشن است که ممکن است این کار به دانشجویان جوانتری واگذار شود، دانشجویانی که بنوبه خود عنصری از یک وابستگی و مشکله‌ای از افراد فرهیخته باشد. این است که ما تجربه‌ورزی دانشگاهی را کم‌وبیش نوعی عقد قرارداد رسمی می‌دانیم میان یک مرکز کار، گروهی آموزگاران مبدع و جوانان وابسته به آن، در یک شیوه اجتماعی معتبر که هم اینها نوعی نظام نَسَبی تولید می‌کند که ظاهراً براساس فرآیندی آموزشی در حال پیشروی است.این همواره از لحاظ تاریخی بیشترین مورد است که می‌توان آن را دنیای سنّتی دیرنشینی دانشگاهی غربی و مسلماً شرقی دانست. و اما من اکنون فکر می‌کنم در دورانی از تاریخ هستیم که برای اولین بار روابط جبرانی وابستگی** [سببی] که

* تونیو کروکر قهرمان توماس‌مان در تونیو کروکر

** منظور ادوارسعید آن است که روابط سَبَبی در واقع نوعی جبران روابط نَسَبی است. م

در دوران مطالعات دانشگاهی مورد تفسیر قرار می‌گیرد بیشتر از آنچه خودی و درونی باشند، ناآشنا و برونی است. رک و راست، نظر من این است که برای اولین بار در تاریخ مدرن، بنای بهت‌انگیز معارف اومانیستی که بر ادب کلاسیک اروپایی مبتنی است و با آن نظامی تحقیقاتی در اذهان دانشجویان غربی با شیوه‌هایی که نزد همه آشنا است جا افتاده است، اکنون تنها بخشی از معارف مربوط به روابط و کنشهای متقابل انسانی را که در جهان رخ می‌دهد عرضه می‌کند. بدون تردید اویرباخ در میان آخرین نمایندگان بزرگ آن اندیشه‌ورانی است که معتقدند که فرهنگ اروپایی را می‌توان به علت منطق و اعتبار آن بدون چون‌وچرا به عنوان مرکز تاریخ انسان درنظر گرفت. دلایلی بسیاری وجود دارد که این نظر اویرباخ دیگر قابل دفاع نیست، که نمونه آن فنای اعتبار و تسلیم‌پذیری به آنچه که سیاست ناتوپی خوانده می‌شود*، سیاستی که دیرزمانی بر مناطق پیرامونی، همچون آفریقا، آسیا و امریکای لاتین سلطه داشت. فرهنگهای تازه، جوامع جدید و پدید آمدن بینش‌های اجتماعی، سیاسی و نظام زیبایی شناختی، اکنون داعیه جلب توجه انساندوستان را چنان به اصرار دارد که دیگر نمی‌توان بیش از این آنها را انکار نمود.

اما به دلایل قابل فهمی آنها را انکار کرده‌اند. مگر نه این که وقتی دانشجویان ما چیزی مانند «*Humanities* = انسانیات» می‌خوانند همواره به آنها تعلیم داده می‌شود که این متن‌های کلاسیک بازنمون بهترین انسانیات و زیر مجموعه‌هایی از آن همچون «ادبیات» با عنصر سیاست نسبتی خنثی دارند، و می‌بایستی مورد استقبال و احترام باشند، آنها حدود آنچه را که از لحاظ فرهنگی پذیرا، شایسته و مشروح است تعیین می‌کنند. در نتیجه سببیّت در شکل خالص خود نوعی ارائه مجدد** است که با آن هرچه خوبست از آن ماست و افزون بر این شایسته شرکت و همراهی در مطالعات مسایل انسانی ما و هرچه از آن ما نیست در این مفهوم نهایتاً کوته‌نظرانه است و بسادگی کنار گذاشته می‌شود. و از درون این بازنمون‌ها نظامهایی از نورتروپ‌فرای*** تا فوکو پیدا می‌شوند که مدعی آنند که قدرت نشان دادن راه را دارند، یکبار برای همیشه، مطلقاً و پیامبرگونه. ناگفته پیدا است که این ساختار جدید همبستگی [سببیّت] و نظامهای متعلق به آن بازآفرینی اسکلت مرجعیت خانواده است، مرجعیتی که فرض شده بود زمانی که خانواده کنار گذاشته شده باشد اینها نیز کنار گذارده شده‌اند. برنامه‌های درسی دانشکده‌های ادبیات اروپا این مطلب را کاملاً روشن می‌سازند:

---

* Nato Politan ** Re-Presentation

*** منتقد کانادائی

متون بزرگ، همانطور هم استادان و نظریه‌های بزرگ اقتداری دارند که به آنها اجباراً احترام جلب می‌شود و این احترام نه چندان به علت فضیلت محتوای آنها است بل چون کهنسالند یا مقتدر و از آن رو مطرح زمانه‌اند و یا بی‌زمانند، این آثار همانطور که کشیشان، دانشمندان یا بلندپایگان مدیریت جامعه گفته‌اند، بطور سنتی محترمند و قابل تقدیس.

شاید شگفت‌آور بنظر آید، اما حقیقت دارد که در مواردی چون فرهنگ و تحقیقات، اغلب من همدلی منطقی با گرایشهای محافظه‌کارانه دارم و آنچه را که ممکن است با آن از در مخالفت درآیم چندان مربوط به عمل هواداری از گذشته، یا مطالعه آثار بزرگ، یا مخالفت با جدی گرفتن پژوهش و مطالعه محافظه‌کارانه کذایی نیست. من با اینها مشکل عمده‌ای ندارم. آنچه را که من مایه انتقاد می‌دانم دو فرض مشخص است. اول آنکه ناخودآگاه، الگوی اروپامداری برای مسایل انسانی عملاً خمیرمایه طبیعی و صحیح تحقیقات مربوط به این مسایل فرض می‌شود. اقتدار چنین نظریه‌ای نه تنها از مرکزیت جزمی آثار جاویدان ادبی که طی نسلها باقی مانده‌اند، مایه می‌گیرد بلکه از شیوه‌ای که این استمرار نوعی سلسله زیست‌شناختی نَسَبی را بازآفرینی می‌کند، نیز سرچشمه می‌گیرد.با این حساب آنچه ما داریم عبارتست از جایگزینی نظامی به جای نظام دیگر که در مسیر آن هر آنچه غیراومانیستی، غیرادبی، غیراروپایی است خارج از ساختار و به کناری نهاده شده است. اگر برای لحظه‌ای ملاحظه شود که بخش بزرگ جهان امروز غیراروپایی است و مبادلاتی که در گزارش یونسکو / بک‌بیرد از آن به عنوان نظام اطلاعات جهانی ذکر می‌شود جنبه ادبی ندارد و علوم اجتماعی و وسایل ارتباطی (تنها به ذکر دو نام از شیوه‌های فرهنگی جهان امروز بسنده می‌کنم) بر انتشار معارف در راههایی که به ندرت منطبق بر تحقیقات اومانیستی سنتی است مسلطند آنگاه این عقیده را پیدا می‌کنیم که تأیید در باره اروپامداری مسایل انسانی تا چه حدّ قهقهرایی و کبک‌وار است. فرآیند بازنمایی که در آن نَسَب در قالب سبب خود را مجدداً ایجاد می‌نماید و به عنوان مظهر آن چیزی که متعلق به ما است جلوه می‌کند (همان طور که به‌نوبه خود ما هم متعلق به خانواده زبان و سنت‌های خویشتنیم)، دانسته‌ها را به قیمت آنچه که باید دانسته شود، می‌گذارد.

دوم مخالفت من با این فرض است که ارتباط اساسی در مطالعه ادبیات ـ آنهایی که من آنها را با بازنمون آنها مشخص می‌سازم ـ لازم است که جای پای سایر روابطی که برپایه اکتساب و تصاحب در ساختار ادبی وجود دارد، پاک سازند. این درس بزرگی است از اثر ریموند ویلیامز به نام روستا و شهر. در آن اثر بحث فوق‌العاده روشنگرا و در مورد اشعار روستایی انگلیسی قرن هفدهم این نیست که چه چیزی را بازنمون می‌کند بلکه این است که این اشعار حاصل روابط معارض اجتماعی و سیاسی‌اند. مثلاً

توصیف خانه‌های اعیانی در نهایت فقط چیزهایی نیست که به خاطر هماهنگی آرامش صوری و زبانی مورد ستایش قرار می‌گیرند، در عین حال دربردارنده آن چیزهایی هم هست که در واقع از شعر طرد شده‌اند، کارگرانی که این خانه‌های مجلل را ساخته‌اند، فرآیندهای اجتماعی که این خانه‌ها اوج آن بشمار می‌روند و سرقت و غصب‌هایی که بر آن گواهند. هرچند او چنین نتیجه‌ای نمی‌گیرد و نمی‌گوید، معذالک کتاب ویلیامز کوشش قابل ملاحظه‌ای در نمایان ساختن خصوصیات واقعی نظامی که روابط را شیئی‌واره ساخته و آنها را از واقعیت اجتماعیشان عاری نموده می‌باشد. آنچه را که او می‌کوشد جای حقیقی خودش قرار دهد دیالکتیک بزرگ ازدیاد ثروت و بازنمون آن است که توسط آن حتی رئالیسم ـ آنطور که در رمانهای جین اوستن ظاهر می‌شود ـ اعتبار ماندنی خود را به عنوان نتایج رقابت‌های پول و قدرت به دست آورده‌اند. ویلیامز به ما می‌آموزد که به صورتی متفاوت بخوانیم و به خاطر داشته باشیم که در هر شعر، هر رمان معتبر یک واقعیت اجتماعی، پشت هر صفحه آن است، زندگی انسان در گرو آن است طبقه‌ای سرکوب می‌شود یا برکشیده می‌گردد ـ هیچ‌یک از اینها در چارچوب متصلّبی که با فرآیند بازنمون و وابستگی جایگاه نَسَبی را در حدی بالاتر حفظ کند، پاسخی نخواهند یافت. و برای هر نظام انتقادی که در آن زمینه دست‌اندرکار است، وقایع، مؤلفه‌های اجتماعی ناهمگن و غیرجزمی، انسان‌ها و متن‌ها هستند که مباحثه در باره یک نظام روش شناختی مسلط را امکان‌پذیر می‌سازند.

آنچه را که من گفتم نوعی استنباط از بازتاب کلامی است میان «نسبی» و «سببی». به مفهومی معین آنچه که من کوشش کرده‌ام نشان دهم، همان است که در وادی هنر و نظریه‌های انتقادی در راههای پرپیچ‌وخم مدرنیسم پدید آمده و آن است که «نسبت» و «سبب» را تولید کرده است. سبب نوعی بازنمون فرآیند نسب است که در طبیعت یافت می‌شود، هرچند سبب شکل معتبر غیرزیست‌شناختی فرهنگی و اجتماعی به خود می‌گیرد.

دو راه در پیش روی منتقد معاصر باز است یکی مشارکت با الگویی انداموار که من آن را وصف کردم؛ در این شق منتقد قادر است که در وضعیت انتقال مشروع نسب به سبب شرکت کند. در واقع به صورت قابله‌ای برای انسانیات، مشوّقی است برای احترام نسبت به مسایل انسانی و فرهنگ غالبی که در خدمت این مسایل است. این امر روابط میان حلقه تنگ هر آنچه بنظر ما طبیعی، شایسته و برایمان «محترم» است محفوظ می‌دارد و علاوه براین آنچه خارج از دایره است، غیرادبی، غیراروپایی و از همه بالاتر ابعاد سیاسی که در همه متون یافت می‌شود را طرد می‌نماید. این امر همچنین راه به نوعی نظام نقد یا نظریه می‌دهد که وسوسه آن برای منتقد آن است که هر آنچه فرهنگ بصورت مشکل

درمی‌آورد، حل می‌کند. همان طور که جان‌فکِت* گفته است این نظام «بی‌رغبتی مدرن برای واقعیت را بیان می‌کند و واقعیت را بتدریج جذب و شریک مقوله‌های منطق‌گرای اجتماعی و «فرهنگی» می‌نماید به این ترتیب واقعیت دارای جاذبه دوگانه‌ای می‌شود و گسترش ابعاد نظریه که مربوط به تولید و بازتولید حیات اجتماعی است به این نظریه مرجعیتی در حدّ یک ایدئولوژی می‌بخشد[۲۰]».

راه دوم آن است که منتقد تفاوت میان نَسَب غریزی و وابستگی و سبب را تشخیص دهد و بداند که چگونه سبب گاه خود موجد نسب است و در زمانهایی اَشکال مختلف خود را عرضه می‌نماید. بنابراین بصورتی بی‌واسطه بسیاری از عوالم سیاسی و اجتماعی در دسترس موشکافیهای منتقدان و بررسیهای عرفی و غیرمذهبی قرار می‌گیرد، همان‌طور که اویرباخ در تقلید تنها صرفاً به ستایش از اروپایی که در طول تبعید آن را از دست داده است نمی‌پردازد بلکه آن را به مثابه ترکیب تازه‌ای از یک کار خطیر تاریخی و فرهنگی مشاهده می‌کند که توسط مردان و زنان ساخته و بازساخته می‌شود. این آگاهی منتقدانه عرفی همچنین می‌تواند آن اشکال نوشته‌ها را که به ادبیات رابطه [سببی] دارند اما به عنوان ادبیات محسوب نمی‌شوند بلکه به عنوان دستآوردهای ایدئولوژیک از متون ادبی خارج از برنامه‌های درسی قرار می‌گیرند چنانکه در وضع کنونی چنین است، مورد بررسی قرار دهد. تحلیل من از نظریه‌های اخیر ادبی در این کتاب، بر جزئیات چنین مفاهیمی متمرکز است بویژه در باره آن راههایی که نظامهای نقد ـ حتی پیچیده‌ترین و پیشرفته‌ترین آنها ـ می‌توانند بسوی روابطی ذاتاً نمایشگر و تکراری میان فرهنگ غالب و حوزه‌هایی که در قلمرو آنهاست، گریزی بزنند.

اگر همان‌طور که من کوشیدم مطرح سازم، موقعیت روشنفکر یک موقعیت جهانی است که در عین حال به علّت این جهانی بودن، هویت اجتماعی او می‌بایست چیزی بیش از تقویتِ جنبه‌هایی از فرهنگ باشد، جنبه‌هایی که صرفاً نیازمند تأیید و پیروی اعضای آن فرهنگ است پس معنای داشتن آگاهی منتقدانه چیست؟

تمام این کتاب کوششی است برای پاسخ به این سؤال. موضع من باز این است که آگاهی منتقدانه معاصر میان وسوسه‌هایی که توسط دو قدرت بزرگ و مربوط به هم عرضه می‌شوند، قرار گرفته است، قدرتهایی که درگیر علایق انتقادی‌اند. یکی از این قدرتها فرهنگ است که منتقدان بصورتی نَسَبی به آن وابسته‌اند (تولد ـ ملیت ـ حرفه)، دیگری شیوه یا نظامی است که به‌صورت سببی پدیدار آمده است (اجبار اجتماعی و سیاسی، شرایط تاریخی، کوششهای اختیاری و تبادل‌نظرهای ارادی) هر

* John Feket

دوی این قدرتها در مدتی طولانی فشاری را که پی‌ریز وضعیت نقد معاصر بوده استوارد ساخته‌اند: برای مثال ـ رغبت من به شخصیت‌های قرن هیجدهمی چون ویکو و سویفت از آن‌روست که آگاهی آنان این امر را دربرداشت که زمانه از آنان خواستار برآوردن نیازهای فرهنگی و نظاممندانه‌ای است؛ و در همان حال کار خطیر آنان این بود که در برابر این فشارها در هر آنچه می‌کردند مقاومت می‌کردند به رغم آنکه آنان نویسندگانی دنیایی و عرفی بودند و بصورتی مادی یا جهان پیرامون وابسته.

همان‌طور که تا به حال روال کار بوده است و همان‌گونه که من نیز مطرح ساختم نقد یک کار آکادمیک است، که بخش بزرگ آن دور از سؤالهایی است که خواننده روزنامه‌های یومیه را به وحشت می‌اندازد. اما ما به مرحله‌ای رسیده‌ایم که در آن تخصص و حرفه‌گرایی متحد با جزم‌های فرهنگی، قوم‌مداری و ملی‌گرایی بنحوی آشکار والایش شده و با تأکیدی شگفت‌آور بر تسلیم‌پذیری شبه‌مذهبی، منتقد حرفه‌ای و آکادمیک ادبیات را ـ مفسرِ سخت جهت داده شده و بشدّت تعلیم یافته آثاری که فرهنگ آن را پدید آورده است ـ به دنیای دیگری به سیاحت می‌برند. در این دنیای نسبتاً بی‌دغدغه و تک‌افتاده بنظر نمی‌رسد که با دنیای وقایع و جوامع که تاریخ مدرن، روشنفکران و منتقدان به واقع آن را ساخته‌اند، تماسی در کار باشد. در عوض نقد معاصر نهادی است برای تأیید علنی ارزشهای ما به عبارت دیگر ارزشهای اروپایی. فرهنگ مسلط نخبگان و برای پهن کردن نهانیِ بساطِ تفسیرهای بی‌دروپیکر جهانی که از پیش به عنوان غلط فهمیِ یک تعبیر اشتباه [از من] تعریف شده است. حاصل امر تنظیم اگر نگوییم با محاسبه قبلی، نقدی بی‌ارتباط، به صورت آرایه‌ای جز برای تکمیل قدرت‌های جامعه صنعتی نیست: قیادت نظامیگری، جنگ سرد تازه، غیرسیاسی کردن زندگی شهروندان، تسلیم تمام و کمال روشنفکران به قلمرویی که منتقدان متعلقند. این وضعیتی که من کوشش می‌کنم آن را در نقد مدرن، مورد انتقاد قرار دهم (نقد چپ نیز مستثنی نیست) موازی با اوج گرفتن ریگانیسم رخ داده است. نقش چپ که نه سرکوب شد و نه سازمان یافت، از لحاظ اطاعت و سرسپردگیش اهمیت دارد.

من میل ندارم که گفته‌ام بد تعبیر شود که گریز منتقدین بسوی شیوه‌گرایی و نظاممندی، به خاطر اجتناب از ایدئولوژی اومانیستی، کلاً کارخطایی است. اصلاً چنین چیزی نیست. معذالک خطر نظام‌سازی و شیوه‌گرایی چندان جدی نیست، مگر زمانی که نظام و شیوه سلطه بیابند و هنگامی که دست‌اندرکاران تماس خود را با مقاومت‌ها و تنوع و گوناگونی زندگی مدنی از دست بدهند آنگاه خطر دیوار به دیوارِ لفاظی را می‌پذیرند، شادمانه لفاظی‌های از پیش تعیین شده را مؤثر می‌پندارند و هر چیزی را به سندی برای کارآیی اثر خود تبدیل می‌کنند، زمانی که بدون دقت اوضاع و احوالی که

نظریه‌ها در آن سربرکشیده‌اند، فراموش می‌کنند.

سخن کوتاه آن که نقد ادبی همواره دارای موضعی‌است،شکاک است نقدی عرفی است، برای انعکاس ضعف خود واکنشمندانه روزنه‌های بازی دارد. معنی این حرف این نیست که در نقد ادبی ارزشها تفاوتی ندارند. کاملاً برعکس زیرا که مسیر گذر اجتناب‌ناپذیر آگاهی انتقادی درست هدفش رسیدن به نقطه حساسی است که در آن نقطه ارزشهای اجتماعی، سیاسی و انسانی در قرائت، تولید و انتقال هر متنی،قرار دارد. قرار گرفتن میان فرهنگ و نظام مفهومش این است که شخص نزدیک ـ خود نزدیکی برای من یک ارزش ویژه دارد ـ به واقعیت منجسمی است که برمبنای آن قضاوت اخلاقی و اجتماعی پدیدار می‌شود و نه تنها قضاوت می‌شود بلکه آن را عریان ساخته و از حالت رمز به درمی‌آورد. اگر همان‌طور که به تازگی از استانلی فیش شنیده‌ایم، هر کار تفسیری، وجودش توسط یک جامعه تفسیر کننده است که ارائه می‌شود، آن‌گاه باید بسوی نشان دادن بیشتر این که چه موقعیتی، چه مؤلفه تاریخی و اجتماعی و چه منافع سیاسی بصورتی عینی دربرگیرنده موجودیت چنین جامعه تفسیر کننده‌ای است گامی پیش گذاشت[۲۱]. وقتی که این جوامع پرورنده زبانهای خاص پرزرق و برقی باشند البته این وظیفه سنگین‌تر است.

امیدوارم این مطلب نوعی خود ـ یاری بنظر نرسد که بگویم آنچه را که از نقد و خودآگاهی منتقدانه منظور من است تنها در خود موضوعات مقالات نیست که مستقیماً منعکس می‌شود بلکه در خودمقاله شکل می‌گیرد. زیرا اگر بطور جدی این گفته من که نقد عرفی از موقعیت‌های مکانی و دنیایی بحث کرده و با تولید نظامهای بسته و یکپارچه و متصلب مخالف است، پذیرفته شود آنگاه پی‌آمد مشخصی دارد و آن این که مقاله ـ که در قیاس، کوتاه، کاوشگر و اساساً شکاکانه است ـ روش و آن شیوه اصلی خواهد بود که در قالب آن نقد نگاشته می‌شود. برخی مضامین در این مقالاتی که کتاب را پدید آورده‌اند در حد طبیعی خود تکرار می‌شوند. اگر عناوین را در حد گسترده آن درنظر بگیریم، وحدت کتاب در عین حال وحدت نگره‌ها و ملاحظات آن است. با دو استثنا تمامی مقالات این کتاب در زمانی بلافاصله پس از کتاب دیگرم نگاشته شده: سرآغازها، مفهوم و روش که از ضرورت عملی و نظری نقطه آغازی برای هر کار فکری و خلاقانه بحث می‌کند، با فرض این که ما در دنیای عرفی و مادی بسر برده و در آغاز قلمرو کوششهای مستمر انسانی (همیشه ـ اکنون) قرار داریم. پس هر مقاله‌ای نشانی از آن کتاب با خود دارد. اما این نکته بیشتر اهمیت دارد که اشاره کنم (باز هم با دو استثنا) تمام این مقالات را در زمانی نوشتم که برروی سه کتاب که در باره تاریخ روابط شرق و غرب بحث می‌کرد، کار می‌کردم «شرقشناسی» ۱۹۷۸، مسأله فلسطین ۱۹۷۹ و اسلام و رسانه‌ها، کتابهایی که

زمینه‌های تاریخی و اجتماعی آنها به صورت بسیار شدیدی حالت سیاسی و فرهنگی دارد. در مسایلی که سروکار با تحقیقات و سیاست دارد، مسایلی که سروکار با یک موقعیت خاص و تولید و تفسیر یک متن دارد و آنجا که رابطه میان نفس متن و واقعیت اجتماعی مطرح است پیوستگی این کتاب با سه کتاب دیگر، به اندازه کافی روشن است.

مقالاتی که در این کتاب گرد آمده از سه راه بیکدیگر مربوط می‌شوند. یکی نگاه من به جهان مادی و دنیایی است که در آن متن اتفاق افتاده و در این دنیا برخی نویسندگان (سویفت، هاپکینز، کنراد، فانون) به خاطر توجه آنها به جزئیات هستی روزمره که به مثابه وضعیت، واقعه و سازماندهی قدرت مشخص می‌شوند، به عنوان شاهد مثال ذکر می‌گردند. برای منتقد چالش با چنین جهانی، بدین معنا نیست که آن را به نظریه‌ای توضیحی یا ابداعی تقلیل دهد و نازل‌تر این که به مجموعه‌ای از تعمیم‌های فرهنگی. به جای اینها شماری اندک از خصوصیات احتمالاً غیرمنتظره‌ای از جزئیات دنیایی وجود دارد که تجربه گرایش به متن را مفهوم می‌سازد و در آن میان رابطه نسب و سبب، و جسم انسانی و حس شنیدن و دیدن. پس از این مرحله به مشکلات ویژه متون انتقادی معاصر می‌پردازم که با مسایلی که از مطالعه متون (و متن‌گرایی) برخاسته مقابله کرده و یا آنها را نادیده می‌گیرد. در پایان من به این نکته روی می‌آورم که زمانی که فرهنگ می‌کوشد که تفاهم داشته باشد، سلطه داشته باشد و یا فرهنگی ضعیف‌تر را تسخیر کند چه روی خواهد داد.

یک نکته نیز در باره نقش ویژه‌ای که سویفت در این کتاب بازی می‌کند لازم است گفته شود. دو مقاله در این کتاب در باره او هست که در هر دو در باره مقاومت او* در برابر نظریه‌پردازان مدرن تأکید شده است (مقاومت یک مسأله محوری در ارتباط با استدلال من در این کتاب است). دلیل این امر تنها این نیست که سویفت نمی‌تواند بسادگی جذب عقاید جاری در باره نویسندگان «متن» و «نویسندگان قهرمان‌مآب» شود، بلکه نوشته‌های او در وهله اول، نوشته‌هایی اتفاقی، نیرومند و ـ از دیدگاه تمرین نظام‌مندانه متن‌پردازی ـ نامنسجم است. خواندن مجدّانه سویفت کوششی برای فهم رشته‌ای از وقایع در اوج پلشتی و بی‌نظمی آنها است و نه برای ستایش و سپس به آرامش گره‌گشایی کردن از رشته‌های ماندگار آنها. اضافه باید کرد، نقش اجتماعی او همان نقشی است که منتقد درگیر آن است اما هرگز قدرت را به دست نمی‌گیرد، هوشیار، محکم، دور از خشک‌اندیشی، طنزآمیز، بی‌هراس از جزم‌گرائیها و سخت‌کیشیها، با حس احترام به جامعه غیرزورگو با حسی فاقد اطاعت نسبت به شقوق

---

* منظور مقاومت اندیشه‌های سویفت در برابر نظریه‌های مدرنی که سعید با آنها سر سازگاری ندارد، می‌باشد. م

مختلف وضع موجود. معذالک به صورتی اسفبار در زمانه ما او و تلقی‌های دنیائیش را همان‌طور که تامپسون و پری‌اندرسن در بحث خود در مورد او و جانبداریهای واقعی سیاسی‌اش (ارتجاعی یا مترقی) اظهار کرده‌اند، به سازشکاری کشانده شده است. به نظر من سویفت آگاهی منتقدانه‌ای در شکلی خام ارائه می‌دهد، یک الگوی بی‌دروپیکر که آگاهی انتقادی معاصر با آن روبرو است؛ بسیار غریب و در عین حال بسیار فریبنده‌تر از آن که بتوان به سادگی آنرا تحت نظمی درآورد. او در جایگاهی تا آن حدّ بالاتر از گفتمان‌های انتقادی دنیای معاصر خود قرار گرفته است که می‌تواند یکی از مهمترین منتقدان این جهان باشد، گرچه از لحاظ روش شناختی ممکن است سلاحی در کف نداشته باشد. در نیروی او در طنز کلامی و نوشتاری رقابت‌ناپذیرش، در جوش‌وخروشش برای طرحریزیهای آشوبگرانه و غیرآکادمیک در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، نوشته‌های سویفت نقد مدرن را با آنچه که در زمان آرنولد به بعد حریصانه نیازمند بوده است تغذیه می‌کند، آرنولدی که نوشته‌های انتقادی را با خرقه اقتدار فرهنگی و تسلیم‌گری ارتجاعی پوشانده بود.

از سوی دیگر بی‌تردید اغراق است که گفته شود این مقالات موضع مرا در کار نقد ـ که در شرقشناسی و کتابهای اخیرم تلویحاً بیان شده ـ روشن می‌سازد. در نظر بعضی‌ها هم ممکن است اثر من نوعی سستی در تدقیق، و یا فتور در درستی یا توانایی به حساب آید. درنظر دیگران اثر من ممکن است ابراز نوعی عدم اطمینان شدید از آنچه دفاع می‌کنم آید بویژه که از جانب همکاران می‌توان این واقعیت را احتمال داد که متهم به عدم اعتماد به نفس و حتی بصورتی ناپسند به جدل‌ورزی گردم. در نظر دیگران، دیگران خاموش ـ و این بیشتر مرا دلواپس می‌کند ـ ممکن است بنظر آید که من مارکسیستی اعتراف ناکرده‌ام، نگران از تناقضاتی که برچسب «مارکسیست» به همراه دارد.

بدون آنکه مایل باشم که به تمام پرسش‌هایی که از این مسایل برمی‌خیزد پاسخ دهم علاقمندم تا آنجا که ممکن است دارای نظرگاههای روشنی باشم. درباب مسأله حکومت‌ها و روابط خارجی که به ویژه اشتغال ذهنی من است چیزی پیش از آنچه در دو فصل آخر این کتاب گفته‌ام نمی‌توانم اضافه کنم.

اما در امر مهمِ موضع منتقد، ارتباط منتقد با مارکسیسم، لیبرالیسم حتی آنارشیسم باید گفته شود که نقد را از پیش با این برچسب‌ها آلودن تصرف در معنا کردن و امری متناقض است. تاریخ اندیشه، کاری به نهضت‌های سیاسی ندارم، به صورتی گزاف تصویرگر این امر است که چگونه مفهوم شعار «اول اتفاق‌نظر بر اصول و سپس انتقاد» در واقع مرگ انتقاد بوده است. من چنان انتقاد را جدی می‌پندارم که هر آینه اگر در میانه جنگی که شخص بطوری قاطع جانب یکطرف را گرفته است هم

باشد، باز معتقدم که انتقاد می‌بایست وجود داشته باشد، چه اگر مسأله‌ای، معضلی، ارزشی حتی زندگانیهایی که باید به خاطر آنها جنگید وجود دارد به همراه آنها آگاهی انتقادی هم باید وجود داشته باشد. اکنون در فرهنگ امریکایی «مارکسیسم» به راستی یک مشغله آکادمیک است نه سیاسی. بیم آن است که یک زیرتخصص فرعی آکادمیک هم از آب درآید. به عنوان پی‌آمدهای این حقیقت تلخ مسایل دیگری را نیز باید یادآوری کرد مانند غیبت یک حزب معتبر سوسیالیستی (در عداد رشته احزاب مختلف اروپایی) حاشیه‌گردی در نوشته‌های گفتمان‌های «چپ» ناتوانی آشکار (گروههای متخصص پژوهشگر، آکادمیک، منطقه‌ای) جهت سازماندهی یک ائتلاف مؤثر چپ با گروههای فعّال سیاسی را نشان می‌دهد. تأثیر خالص «عملی» نقد مارکسیستی در حال حاضر فعلاً محدود به رجحان سیاسی شده است، اما این کار هم بدین معنی است که شخص خود را از بسیاری مسایلی که در این جهان در جریان است به عبارت دیگر از سایر شیوه‌های نقد کنار بگذارد.

شاید راه ساده‌ای برای توضیح این همه آن باشد که گفته شود من بیشتر از مارکسیست‌ها تأثیر پذیرفته‌ام تا مارکسیسم یا هر ایسم دیگری. اگر مباحثی که در قرن بیستم در مارکسیسم رواج دارد هر آینه معنایی داشته باشد چنین است: به اندازه هر گفتمان دیگری مارکسیسم نیز نیازمند دور انداختن شاخ و برگها، رمزگشایی سیستماتیک و تصفیه دقیق و حساب شده‌ای است. در اینجا [امریکا] آثار رادیکالهای غیرمارکسیست (برای مثال چامسکی، ا.ف.استون) ارزشمندتر است بویژه اگر سدهای عقیدتی که غیر اعضا را مانع ورود به مکتب می‌شود، شرط آغازین کار به حساب نیاید. همین امر در مورد نقدی هم که از دیدگاه ژرف محافظه‌کارانه‌ای برخوردار باشد صادق است، برای مثال همین کتاب اویرباخ که بهترین جنبه آن این است که بیشتر می‌آموزد که منتقد خوبی باشیم تا عضو مکتب یا دارودسته‌ای. کاربرد مثبت همبستگی [سببیت] به هر صورت بسیار است که این امر بدان معنا نیست که هیچ خطر اقتدارگرایی و سخت‌کیشی با آن همراه نیست.

کلمه‌ای که من مکرراً به همراه نقد به کار می‌برم (نه به عنوان تغییری در ماهیت آن بلکه از باب تأکید) واژه مخالفت* [یا موضع و مقاومت] است. اگر در موضوعی معین، نقد نه به یک آموزه و نه به یک موضع سیاسی تبدیل شود و اگر نقد حضوری دنیایی داشته باشد و هم زمان با دنیایی بودن، خودآگاه باشد، آن زمان است که هویت نقد از سایر فعالیت‌های فرهنگی و نظام‌های اندیشه و روش‌ها تفاوت خواهد داشت. در سوءظن خویش نسبت به یکدست کردن اندریافت‌ها، در ناخشنودیش نسبت

---

* Oppositional

به‌هدفهای شیئی‌واره و متحجر، در ناشکیبایی نسبت به صنف‌بندی‌ها، منافع اختصاصی، تیولهای امپریالیستی، عادات جزمی ذهن، نقد بیش از هر چیز خود نقد است و اگر تناقض در این موارد تحمل شود نقد به سختی از واقعیت خویش دورافتاده و از همان ابتدا تبدیل به جزمیت ظاهرالصلاحی خواهد شد. «طنزآمیز» واژه بدی نیست که به همراه مخالفت به‌کار برده شود زیرا در اصل ـ و من در این مورد صریح خواهم بود ـ نقد می‌بایست زندگی را دلربا سازد و به صورتی اساسی در برابر هر شکل از جباریت، سلطه، دُژمنشی مقاومت کند، هدف اجتماعی نقد آگاهی فارغ از اجباری است که در مسیر آزادی انسان پدید می‌آید. اگر ما با ریموند ویلیامز موافق باشیم که «هر اندازه یک نظام اجتماعی امکان سلطه داشته باشد، مفهوم این سلطه درگیر محدودیت‌ها و گزینش‌هایی است که در عمل با آن روبرو است، بنابراین تعریف، نظام اجتماعی از انجام کلیه کردارها و تجارب عاجز است، این است که همیشه به صورت بالقوه فضاهایی برای فعالیت‌ها و تصمیمات در شقوق مختلف باقی می‌ماند، باقی مانده‌هایی که هنوز به عنوان یک نهاد اجتماعی مفصل‌بندی و حتی طراحی هم نشده‌اند[۲۲].» آنگاه نقد متعلق به چنین فضای توانمند در درون جامعه مدنی است، و به نمایندگی از شقوقی از اعمال و نیات راه می‌سپرد که پیشرفت آنها یک اجبار اساسی انسانی و عقلانی است.

این ترس وجود دارد که سودای هر کار دشوار ـ نقد یکی از کارهای دشوار است ـ جاذبه و لطافت را از دل آدمی دور سازد. اما دلایل بسیاری وجود دارد که منتقدی که از تدبیرها و جنگ روزانه خسته است مانند قصه‌گوی ویلیام‌باتلر ییتس بالاخره قادر شود که آرامش خود را بازیافته چفت در را انداخته و نیروی خلاقه داستانسرایی خود را آزاد سازد. طبعاً منتقد هم می‌تواند کارش فقط سرگرم کردن دیگران باشد بدون آنکه کاملاً انتظاری که از او می‌رود، برآورد. این شوخی تلخی است، که باید به یاد مردمی که دلخوشند که انتقاد یک هنر است آورد که نباید فراموش کنند که هر لحظه چیزی حکم بُت فرهنگی یا کالای دلپذیری یافت، جذابیت خود را از دست می‌دهد. علّت این امر در عمق خود نوعی گرایش انتقادی است، همان طور که انتقادورزی و استمرار موقعیت انتقادی، از جنبه‌های سنجشگرانه حیات فکری آدمی است.

## جهان، متن و منتقد

از ۱۹۶۴ که گلن گولد* کانادایی صحنه کنسرت را ترک کرد، آثار خود را محدود به صفحه تلویزیون و رادیو نمود. در این زمینه میان منتقدان اختلاف‌نظر است که آیا همواره گولد یک مفسر قابل قبول این یا آن قطعه پیانو بوده است یا تنها گاهی مفسری قانع کننده به حساب می‌آمده، اما این اتفاق‌نظر وجود دارد که اجراهای او، حالا حداقل آثاری منحصربه‌فرد است. یکی از کارهای گولد که نمونه‌ای از چگونگی اجرای اخیر آثار اوست برای بحث در اینجا مناسب است. در ۱۹۷۰ او صفحه‌ای را روانه بازار کرد که سمفونی پنجم بتهوون را با نسخه‌برداری از کارهای پیانویی لیست اجرا کرده بود. کاملاً جدا از شگفتی انتخاب قطعه برگزیده گولد (که بنظر غریب‌تر از حتی کارهای قبلی گولد شگفتِ‌پرداز می‌آمد که آنها را با موسیقی کلاسیک و مدرن درآمیخته بود) غرابت‌های بسیاری هم در مورد این اثر بخصوص وجود داشت. این آوانویسی لیست از بتهوون نه تنها قرن نوزدهمی بود بلکه از نمونه‌های چشمگیر آن دوران محسوب می‌شد در اصطلاح نوازندگان پیانو: نه تنها خشنود از ان که کار کنسرت را به ضیافت برای جولان پیانو تبدیل کند بلکه با درهم‌ریختن تنظیم سایر سازها آنها را به زمینه‌ای پرطمطراق برای نشان دادن مهارتهای پیانو تبدیل نماید. اغلب نسخه‌برداریها در کل بنظر می‌رسد که خشن و

---

* Glen Gold

گرفته باشند، زیرا پیانو کراراً سعی می‌کند تا که صدای تمام ارکستر را تقلید کند. سمفونی پنجم لیست کمتر از هر نسخه‌برداری دیگری ناخشنود کننده است، چرا که به نحو درخشانی برای پیانو ساده شده است، اما در اجرای گولد در اوج روشنی و سادگی، موسیقی غیرعادی بنظر می‌رسد. لحن او در گذشته صاف‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین لحن نوازنده پیانو را داشت و این بود دلیل توانایی مرموز او در برگرداندن کنترپوانهای باخ به یک تجربه بصری. سخن کوتاه آنکه آوا نوشت و نسخه‌برداری لیست از بتهون حکایت دیگری است با اینهمه گولد در آن سخت موفق است او در اینجا لحن لیست‌مآب دارد همان‌طور که در گذشته لحن باخ‌گرا.

اما تمام ماجرا این نبود. همراه صفحه اصلی موسیقی، دیسک دیگری هم بود که به خاطر می‌آورم متن مصاحبه‌ای بودمیان گولد و یکی از مدیران بنگاه موسیقی، مصاحبه‌ای طولانی و خودمانی. گولد به مخاطب می‌گوید یکی از دلایلی که من از اجرای «زنده» فرار می‌کنم این است که به طرز بدی بدان معتاد شده بودم، نوعی سبک‌پردازی اغراق‌آمیز. در سفرش به روسیه، بطور مثال متوجه شده بود که سالن‌های وسیع چگونه او را در فشار می‌گذارده است تا عبارتهای *partita*های باخ را تحریف کند ـ در اینجا برای نشان دادن، عبارات تحریف شده را می‌نوازد ـ به خاطر آنکه «دل» شنوندگان بالکن «بالا» را بیشتر به دست آورد. سپس او همان عبارات موسیقی بدون تحریف را می‌نوازد تا ثابت کند چگونه صحیح‌تر و نجیبانه‌تر و کمتر فریبکارانه بدون تماشاچیان که واقعاً حضور داشته باشند، به اجرای موسیقی می‌پردازد. شاید این کمی بدسلیقگی باشد که بتوان اندک طنز جالبی از این اوضاع فراهم کرد: نسخه‌برداری از آهنگ، مصاحبه و شیوه‌های اجرای موسیقی به ضمیمه. اما همین امر به نکته مورد توجه من کمک می‌کند: هر موقعیتی که از یک سو حاوی تجربه‌ورزی ادبی یا زیبایی‌شناختی باشد و از سوی دیگر نقش منتقد «دنیایی» را در آن بتوان ملاحظه کرد، به سادگی هر دو یک چیز محسوب نمی‌شوند.

در واقع استراتژی گولد، نوع مسخرهٔ از همه آن شیوه‌هایی است که ممکن است ما در تلاش خود برای درک آنچه میان «جهان» و یک متن یا موضوعی زیبایی شناختی می‌گذرد، بپیمائیم. اینجا با موسیقیدانی مواجهیم که زمانی مجری ریاضت‌کشی در خدمت موسیقی بود و اکنون به استاد ماهری تغییر ماهیت داده که

موضع اساسی زیبایی‌شناختی او دست کمی از یک خودفروش موسیقیایی ندارد!. و این است ماجرای آدمی که صفحه خود را در «درجه اول» به معرض فروش می‌گذارد و سپس آنرا تکمیل می‌کند البته نه با موسیقی بلکه بصورت جلب توجه فوری دیگران در قالب مصاحبه شخصی. و در نهایت همه اینها براساس هدف قابل تکرار مکانیکی است که آشکارترین نشانه‌های کنترلی بازاری و فوری را (موسیقی گولد سبک خودنمایانه نسخه‌برداری لیست از بتهوون، مصاحبه خودمانی و فارغ از اندیشه‌ای که همراه با اجراهای متفرق است) در زیر یک دیسک معمولی سیاه‌رنگ یک بار مصرف پلاستیکی به همراه خود دارد.

اگر انسان در باره گولد و صفحه او فکر کند، مقایسه‌ای در ذهن با شرایط آثار مکتوب نیز پیش می‌آید. قبل از هر چیز این مقایسه مربوط به قابلیت تولید و بازتولید متن در عصری است که به قول والتربنیامین عصر تکثیر مکانیکی است که در آن تکثیر به حدی است که از مرز خیال انسان نیز فرامی‌رود. هر دو موضوع صحفه و یا اثر چاپ شده تا آنجاکه مربوط به تولید و توزیع همیشگی آنها است تابع محدودیت‌های قانونی، سیاسی و اقتصادی‌اند؛ اما این که چرا و چگونه توزیع می‌شوند خود مسأله دیگری است. مسأله اصلی در مورد یک متن نوشته، از آن‌گونه که ما در باره‌اش دقیق می‌شویم، اساساً عبارتست از نتیجه یک تماس بی‌واسطه میان نویسنده و رسانه. پس از این مرحله است که این اثر می‌تواند تولید به خاطر بهره‌مندی جهانی براساس شرایط دنیایی و واقع در این دنیا داشته باشد، حال هر اندازه هم شناخت و معروفیت نویسنده به مخالفت برخورد کند همین‌قدر که از متن بیش از یک نسخه منتشر شد، متن در جهان است و دیگر از اختیار نویسنده خارج شده است. دوم آنکه، یک اجرای موسیقی یا یک اثر نوشتاری هر دو در ساده‌ترین و محترمانه‌ترین مفهوم آن مظاهر پدیده پیچیده سَبک هستند. باری، دیگر من بسیاری از مسایل دشوار را به اختیار کنار می‌گذارم به خاطر آنکه بر سبک از دیدگاه تولید کننده و دریافت کننده، به عنوان نشانه‌ای قابل شناخت مکرر و پایدار از نویسنده که با چنین نشانی [سبک] با مخاطب در تماس است، تأکید نمودم. حتی اگر مخاطب محدود به یک نفر باشد و یا به وسعت همه جهان سبک نویسنده پدیده‌ای است ترکیب یافته از تکرار و پذیرُفت [دریافت] اما آنچه که سبک را به مثابه امضای

نویسنده در پای اثرش قابل شناخت و دریافت کردنی می‌نماید مجموعه‌ای از خصوصیاتی است که به صور گوناگون، طرز سخن، لحن یا فردیت او را غیرقابل تبدیل می‌نماید. تناقض در این است که چیزی غیرشخصی همچون صفحه و یا نوشته در عین حال می‌تواند رد پا و یا نقشی زنده به مانند «صدا» داشته باشد. مصاحبه گولد به سادگی، با صراحت وحشیانه‌ای نیاز به الزام برای شناخته و پذیرفته شدن را که متن حتی در بهترین و شریف‌ترین صورت خود دارا می‌باشد برملا می‌سازد. شکل عمومی این نیاز تداول صحنه‌ای (یا صوتی) است که یک صدای گویا در زمان و مکان خاصی شخص یا (اشخاصی) را مورد خطاب قرار می‌دهد. پس همانطور که ملاحظه می‌شود چنانکه من هم به آن توجه کردم، کار سَبک این است که غیرمادی بودن را، وجود متنِ ظاهراً یکپارچه ساکتِ فاقد وابستگی به اوضاع و احوال را خنثی سازد. متن، صرفاً اگر بلافاصله نابود نشود، تنها شبکه‌ای از برخورد نیروها نیست، بلکه عملاً به عنوان یک موجود، وجودی است در این جهان، افزون بر این وجودی است که هر کس آن را بخواند او را مورد خطاب قرار می‌دهد، عیناً مانند گولد که در سرتاسر اثر خود که بنظر می‌رسد دست کشیدن و اعراض از جهان است در همان حال سبک آرام «تازه» او نیز هست که خود را بدون مخاطبان حاضر، نشان می‌دهد!

می‌بایست اذعان کرد که متن به مفهوم عادی کلمه سخن نمی‌گوید. معهذا هرگونه رودررو قرار دادن تمام عیار ساده سخن‌گفتن* که با ارجاع‌ها و موقعیت‌ها مقید است با متن به عنوان نوعی توقف یا تعلیقِ سخن گفتن دنیایی و عرفی، بنظر من گمراه کننده و وسیعاً ساده کردن مطلب است. مشاهده می‌کنیم که در بندزیر چگونه پل ریکور این رویارویی را خود می‌گوید که تنها به خاطر تحلیلی روشنگرانه است، که مطرح می‌سازد:

درمقوله سخن گفتن [گفتار] نقش ارجاع وابسته به نقش وضع گفتمان،** درون تبادل زبانی است: در تبادل زبانی و سخن گفتن، گویندگان برای یکدیگر حضور دارند و این حضور نه تنها در محیط و الزامات گفتمان است بلکه برای گویندگان،

* Speech ** Discourse

پسزمینه فرهنگی شناخته شده‌ای وجود دارد. به همین دلیل است که گفتار برای هر دو طرف مفهومی دارد: در تحلیل نهایی، سخن گفتن ارجاع به واقعیت است یعنی اشاره‌ای که در «اطراف» موضوعی می‌شود به عبارت دیگر به خود مورد گفتار. زبان ... و بطورکلی شاخص‌هایی که برای زبان به کارگرفته می‌شود همگی برای آن به کار گرفته می‌شوند که به موضوع گفتار که اوضاع و احوال واقعیِ آن را فراگرفته کمک کنند. بنابراین در سخن گفتن زنده مفهوم آرمانی آنچه که یک شخص می‌گوید تابعی از یک ارجاع واقعی است یعنی تابع آن «چیزی است» که شخص از آن سخن می‌گوید.

اما چنین وضعی، وقتی که پای متن در میان است دیگر وجود ندارد یک متن البته بدون ارجاع نیست؛ این وظیفه واقعی قرائت متن است که بصورت تفسیر مصداق آنها را واقعیت بخشد. در این تعلیق، جایی که حداقل ارجاع به تعویق افتاده، به یک معناکنارگذارده شده متن «پا در هوا» است خارج از این جهان است یا دنیایی ندارد: با چنین وضعی که در آن حک و حذف کلیه ارتباطات با واقعیت در میان است، هر متنی آزاد است که با کلیه متن‌های دیگر رابطه داشته باشد، که همین امر جای اوضاع و احوال واقعی را که توسط گفتار زنده عرضه می‌شود، می‌گیرد[1].

برمبنای گفته ریکور گفتار [حرف‌زدن] و واقعیت وابسته به آن در حالت حضور وجود دارند در صورتی که نوشته و متن در حالت تعلیق ـ یعنی خارج از واقعیت وابسته به آن، واقعیت ضمنی ـ به سر می‌برند. بنظر می‌رسد که ریکور تصور می‌کند متن و واقعیت ضمنی [وابسته آن] یا آنچه را که من دنیایی بودن می‌نامم مانند بازی «صندلی نوازنده*» است که در آن یکی جایش را با راه‌گیری بر دیگری، تنها براساس علامات قراردادی عوض می‌کند.

اما این بازی تنها درکلّه مفسر جای دارد، جایی که احتمالاً خارج از دنیایی بودن و یا اوضاع و احوال واقعی است. منتقد ـ مفسر موقعیت خود را در حدّ یک مرکز بورس تقلیل داده که در سالن آن معامله طوری صورت می‌گیرد که متن نشان می‌دهد که x واقعیت دارد اما به آن y گفته می‌شود. و اما در مورد آنچه که ریکور

---

* Musical chairs، بازی که چند نوازنده انجام می‌دهند و در پایان نواختن، هر یک به صندلیها برمی‌گردند و چون تعداد صندلیها یکی کمتر از نوازندگان است کسی که صندلی ندارد حذف می‌شود و الی آخر...

(ارجاع معوق)* نامیده، در زمان تفسیر تکلیف آن چیست؟ کاملاً ساده، براساس یک الگوی تبادل مستقیم، این ارجاع مرجع خود را یافته و با خواندن منتقدانه کامل و واقعی شده درک می‌گردد.

مشکل اساسی درکار ریکور این است که بدون بحث و استدلال کافی واقعیت ضمنی خارجی را قرینه‌ای مختص به گفتار یا وضعیت گفتاری یا آنچه که نویسندگان اگر بخواهند به زبان آورند، [نه آن است که می‌نویسند] می‌داند. در مقابل نظر من این است که دنیایی بودن حضور و غیاب ندارد و نه به نحوی پراکنده و به شیوه‌ای آبکی و توجیه‌پذیر، شیوه‌ای که ما گاه تاریخ را با آن مشخص می‌سازیم، دلخوشکنکی با این مفهوم مبهمِ امکان‌ناپذیر، که گویا همه وقایع در زمان است که رخ می‌دهد.

علاوه بر این منتقدان نیز تنها کیمیاگران تبدیل متون ادبیات به واقعیات ضمنی نیستند بلکه خود آنها نیز تابع مقتضیات واقعی و در عین حال ایجاد کننده آنند، بدون توجه که چه هدفی را در شیوه‌های نقد دنبال می‌کنند. حقیقت آن است که متون حتی در نادرترین صورتهای خود اسیر مقتضیات زمان و مکان و جامعه‌اند - خلاصه آنها در این جهانند و از این‌رو جهانیند[۲]. حال چه بسا که متنی مطرح باشد یا برای مدتی کنار گذاشته شود، یا در قفسه کتابخانه باشد یا نباشد، اثری خطرناک محسوب شود یا نشود. اینها همه جزیی از هستی است که بسیار پیچیده‌تر از فرآیند خواندن خصوصی آن است. بدون تردید همین الزامات نیز در مورد منتقدان و ظرفیت و توانایی آنها، به عنوان خواننده و نویسنده‌ای در این جهان صادق است.

اگر آوردن ماجرای گولد از پرداخت سمفونی پنجم بتهوون کمترین فایده‌ای داشته باشد، عرضه شبه - متنی است که راههای سروکار داشتن آن با جهان هم بی‌شمار و هم پیچیده‌تر از آن خط فاصلی است که ریکور بین جهان نوشتار و جهان گفتار کشیده است. این همه، همان تعهدات و سروکاری است با جهان که من آن را دنیایی بودن می‌نامم. اما دلمشغولی اصلی من اینجا یک موضوع کلّی زیبایی شناختی نیست بلکه اختصاصاً به متن مربوط می‌شود. اغلب منتقدان بر این امر

* defrred reference

صحه می‌گذارند که هر متن ادبی به صورتی حامل موقعیت خویش و دربردارنده تجربیاتی است که از آن برخاسته است. اگر دست بالا را بگیریم چنین نظری آماده آن است که انتقاد بر سبک‌پردازی چون میشل ریفاتری* را موجه بداند که در اثر خود «متن خودکفا» هرگونه تقلیل متن را به علت وابستگی به موقعیت خود یک سفسطه، دروغی زندگینامه‌ای، وراثت‌گرایی و روانشناختی و قیاسی می‌داند. بسیاری از منتقدان ممکن است با این منتقد همراه باشند و بگویند بلی بگذار مطمئن باشیم که متن زیربار این سفسطه‌ها محو نگردد. اما در اینجا من عقیده خودم را می‌گویم، آنها از ایده متن ـ خودکفا، بطور کامل خشنود نیستند. آیا جایگزین و شق دیگر این سفسطه‌ها و اوهام تنها جهان بسته و بی‌روزن متن است، همانطور که ریفاتری می‌گوید بُعد مشخص معنی آن که کلاً درونی و فکری است؟ راه شایسته‌ای برای بررسی متن و جهان وابسته به آن وجود ندارد؟ آیا راهی برای چالش با مشکلات زبانِ ادبیات جز قطع ارتباط آن با مسایل سخت سمج روزمره، زبان دنیایی وجود ندارد؟

من راهی برای شروع بررسی کردن این پرسشها در جایی نامنتظر پیدا کرده‌ام و شاید دلیل این که حالا بنظر آید که از این شاخه به آن شاخه می‌پرم، همین نامنتظر بودن آن است. نظری به قلمرو نظرپردازیهای زبانشناختی تقریباً غریبه زبان عَربی قرون وسطا [عربی میانه؟] بیاندازید. بسیاری از منتقدان معاصر به نظریه‌پردازی در باره زبان در اروپا اشتیاق نشان می‌دهند، به عبارت دیگر اشتیاق به مؤلفه ویژه‌ای از تخیل نظرپردازانه و بررسیهای تجربی که شکل دهنده زبانشناسی تاریخی رمانتیک، یعنی طلوع زبانشناسی در اوایل قرن نوزدهم و کلّ پدیده‌ای غنی که میشل فوکو آن را کشف زبان نامیده، درکار است. معذالک در قرن یازدهم در اندلس مکتب دستوریان فلسفی اسلامی که سخت پیچیده و چشمگیر بود وجود داشت که مباحث آن پیشتاز مباحثی بود که در قرن بیستم میان مکتب‌های دستوریان زایشی** و ساختارگرا***، میان زبانشناسی توصیفی و رفتاری درگیر است. این تنها یک مورد نیست. یکی از این گروههای کوچک زبانشناسی اندلس سعی‌اش بر آن بود که

---

* michael riffaterre
** Generative Grammerians
*** Structuralist Gramerians

نیروهای خود را علیه گرایشهای گروه رقیب در جهت راندن مفاهیم زبانی بسوی رمز و راز و حالات تمثیلی و نمادین به کار گیرد. در میان این گروه سه دستوری و نحوی نظریه‌پرداز بودند که عبارتند از ابن‌حزم و ابن‌جنّی و ابن‌مضاءقرطبی که هر سه نفر در قرن یازدهم درکوردوبا [قرطبه] فعالیت داشته به مکتب ظاهریه* متعلق و از مخالفان مکتب باطنیه** بودند. باطنیه معتقد بودند که مفهوم اصلی واژه در درون آن مخفی است: بنابراین معنی کلمات در صورتی قابل حصول است که با یک کوشش درونی جهت تفسیر معنایی توأم باشد. ظاهریه، این اسم ازکلمه عربی ظاهر به معنی نمود و امر آشکارگرفته شده است، در برابر باطن به مفهوم درون و درونی، اینان استدلال می‌کردند که کلمات تنها یک مفهوم ظاهری دارند و آن مفهوم مربوط به یک کاربرد خاص، اوضاع و احوال، موقعیت تاریخی و مذهبی آنها است. هر دو حریف ریشه‌های خود را در کتاب مقدس قرآن و نحوه قرآئت آن واقعه منحصربه‌فرد ـ زیرا برخلاف تورات و انجیل قرآن یک واقعه است ـ که چگونه باید خوانده، فهمیده و به نسل‌های مؤمن بعدی منتقل کرد، می‌دانستند. ظاهریون کردوبایی [قرطبه‌ای] به افراط باطنی‌ها حمله‌ور شده که استدلال می‌کردند این وظیفه دستور زبان (به عربی نحو) است که مفهوم اختصاصی هر کلمه را برخلاف ظاهر آنچه کلام خدا است استخراج کنند در حالی که متن ثابت و لایتغیر است. براساس نظر ابن‌مضاءِ حتیٰ آمیختن دستور زبان با منطق فهمیدن نیزکار عبثی است، چه دستور زبان به عنوان یک علم گاه تا آنجا پیش می‌رود که کلماتی که درگذشته پدید آمده و سطح پنهانی معانی آنها تنها برای ابداع کنندگانش قابل فهم است مسلّم پنداشته و یا حتی آنها را خلق می‌کند[۴]. وقتی که شما به چنین حدی رسیدید، همه چیز با تفسیر برایتان مجاز می‌شود: هیچ معنی دقیقی وجود ندارد و نظارتی هم برآنچه حقیقتاً کلمات می‌گویند نبوده و برگرده واژه‌ها مسئولیتی نیست. سعی ظاهریه بر آن بود که بوسیله خِردگرایی، نوعی نظام قرائت متن را احیا کنند که در آن توجه به پدیده‌های ظاهریِ خودواژگان در آنچه که می‌تواند یک معنا برای همیشه و در زمان یک موقعیت خاص ظاهرگردد باشد و نه یک مفهوم پنهانی که بعدها تصور

* Zahirities ** Batinist

شود چنین است. نیازی نیست که جزئیات این فرضیه تشریح شود. معهذا مفید است که گفته شود چگونه مسأله بحث‌انگیز از متنی شروع می‌شود که اقتدار آن از کلام قدیم و نه مُحدثِ الله که مستقیماً و یکجانبه به رسول او در لحظه‌ای ویژه از زمان ابلاغ شده، مایه دارد. برعکس، در متون موجود در سنت یهودی ـ مسیحی، که در قلب آن مکاشفه وجود دارد نمی‌تواند به لحظه معینی از دخالت الوهی منجر گردد که در نتیجه کلام خداوندی وارد دنیای زمینی گردد؛ بیشتر کلام مستمراً وارد تاریخ انسان در دوران تاریخی و به عنوان جزئی از تاریخ می‌گردد. چنین است که جای بسیار مهمی به قول راجرآرنالدز باید به «عناصر انسانی[5]» در پذیرش، انتقال و فهم چنین متنی داد. از آنجا که قران نتیجه یک اتفاق منحصربفرد است، «نزول» واقعی آن به دنیویت یک متن و همان‌طور هم زبان و شکل آن می‌بایست ثابت و کامل ترسیم گردد. افزون بر این زبان متن، عربی است که از آنجا یک زبان ممتاز می‌گردد، و حامل آن (رسول) یا محمد(ص) نیز همان طور ممتاز و برگزیده است. چنین متنی می‌بایست صاحب خاستگاهی مطلقاًمشخص و روشن باشد و در نتیجه نمی‌تواند به هیچ مفسر خاص یا تفسیر ویژه‌ای ارجاع گردد و البته این چیزی است که باطنیون آشکارا انجام می‌دهند (شاید انجام این امر از اثرات شگردهای تفسیری یهودی ـ نصرانی باشد)

در پژوهشی در باره ابن‌حزم، توصیف آرنالدز از قران [کریم] بدین قرار است: قران از وقایع تاریخی سخن می‌گوید معذالک خود، اثری تاریخی نیست. قران وقایع گذشته را تکرار می‌کند، تکراری که آنها را فشرده، متمرکز و تجربه می‌کند اما در عین حال عملاً تجربه روزمره نیست، در قرآن استمرار حیات آدمی منقطع می‌شود، معذالک نه با ورود مقطعی خداوند و بصورت عملی پیگیر و برنامه‌ریزی شده. قرآن برانگیزنده خاطرات اعمالی است که محتوای آنها به صورتهای مختلف خود را تکرار می‌کنند [برانگیزنده‌هایی] چون هشدارها، دستورات، فرامین جزا و پاداشها[۶]. بطور خلاصه موضع ظاهریون، برداشت دیدگاهی از قران است که بطورکلی جنبه عینی داشته بدون آنکه همزمان این دنیایی بودن را بر مفهوم واقعی متن مسلط گرداند؛ همه اینها نشان آن است که ظاهریون کاملاً از جبرگرایی عوامانه پرهیز می‌کنند.

از آنجا که نظریه ابن‌حزم برمبنای تحلیل وجه‌امری* است، براین اساس قرآن در عالیترین سطح کلامی خود توسط دو صیغه امری نظارت می‌شود (اقرء، بخوان یا از بربخوان) و قل (بگو[۷]) از آنجا که این دو صیغه امری نظارت بر شرایط دنیایی و تاریخی قرآن دارند (و بی‌همتایی آن به عنوان یک واقعه) و نیز از آنجا که این دو وجه‌امری کاربردهای متن را هم از آن پس باید برعهده گیرند، ابن‌حزم این وجه‌امری را با یک مفهوم قضایی که آن حدّ باشد مربوط می‌سازد کلمه‌ای که هم مفهوم منطقی دستوری دارد و هم معنی حد و حدود. آنچه از وجه‌امری، از دستورات شفاهی و کتبی مستفاد می‌گردد، ارسال یک پیام است (خبر در عربی که توسط آرنالدز به *enoncé* = بیان ترجمه شده است) که تجسم کلامی یک قصد مشخص است یا نیّت. امّا این قصد معطوف به مسأله‌ای مهم است که نباید با انگیزه و یا قصد روانشناختی اشتباه گرفت، بلکه اختصاص به قصدی دارد که به زبان آورده می‌شود، خود امری است بشدت دارای خصوصیاتی دنیایی - یعنی اختصاص به همین جهان دارد، مربوط به موقعیت‌ها و اوضاع و احوال به شیوه‌ای بسیار دقیق و مناسب آن. دلالت داشتن یا مشخص نمودن منحصراً با استفاده از زبان و به کارگیری آن براساس موازین صرفی و نحوی، که بوسیله آن زبان دارای جنبه دنیایی است و متعلق به دنیا است. در نظر ظاهریون زبان توسط استفاده حقیقی از آن تنظیم می‌شود، نه با ادراک تجریدی و انتزاعی و نه با آزادی در نظریه‌سازی. از همه بالاتر آنکه زبان میان انسان و بی‌نهایت بی‌شمارها قرار گرفته است: اگر جهان یک نظام غول‌آسا میان کلمات و تطابق‌های عینی آنها است، پس تنها شکل زبانی - زبان در کاربرد دستوری آن است که می‌تواند اعیان [اشیاء] نامگذاری شده را از میان این همه تناظر نظم یافته جدا سازد - بنابراین همان‌طور که آرنالدز می‌گوید وفاداری به چنین جنبه‌های «حقیقی» زبان از فرازمندیهای تخیل است[۸].

یک کلمه که مفهومی روشن و مطلق دارد و از آن وجه‌امری استنباط می‌شود موجب می‌گردد رشته‌ای مفاهیم مطلق و روشن بسوی مشابهات آن راه‌گشایی کنند - اگر روشنتر بگوییم همه به دور کلمه آغازین حرکت کنند. چنین است زبان مجازی

---

* imperative

(که حتی در قران هم وجود دارد) که بصورتی دیگر زبان اشاره است و در اختیار مفسر ماهر، یک جزء فعال از ساختار زبان و در عین حال جزیی از زبان همگانی به کارگیرندگان آن. آرنولدز به یادمان می‌آورد که آنچه ابن‌حزم مطرح می‌کند این است که زبان دارای دو خصوصیت بظاهر متضاد است: یکی نهادی یزدانی و مقدّر، غیرقابل دگرگونی، تغییرناپذیر، منطقی، خردمندانه، قابل درک و دیگری سخت ممکن‌الوجود به مثابه نهادی که معانی را در بیان‌ها و قالب‌های معینی ابراز می‌دارد. دقیقاً به همین علت است که ظاهریون چون زبان را در این دو جنبه آن مشاهده می‌کنند؛ شیوه‌های قرائتی که واژه‌ها و معانی آنها را به ریشه‌هایی که ممکن است از لحاظ دستوری این کلمات از آنها اشتقاق یافته باشد روا نمی‌دارند (لااقل در زبان عربی) و هر بیانی موقعیت خود را داراست و به همین ترتیب هم در قالب دنیایی خود بصورتی محکم قرار گرفته است. و از آنجا که قرآن یک واقعه جانشین برای زبان الهی ـ انسانی است، متنی است شامل سخن گفتن و نوشتن، قرائت و گفتار که تفسیر ظاهریون نیز جدایی میان سخن گفتن و نوشتن میان گفتار و نوشتار میان واقعیت ضمنی و متن را به عنوان امری اجتناب‌ناپذیر قبول ندارد بنابراین بیشتر به همنوایی میان اینها رأی می‌دادند. این همنوایی، این ارتباط درونیِ قوام‌بخش است که چنین انگاره معنایی سرسختانه‌ای که از آنِ ظاهریون است را امکان‌پذیر می‌سازد.

من بسیار سریع نظریه‌ای بشدت پیچیده را خلاصه کردم، نظریه‌ای که لااقل از رنسانس ببعد، مدعی آن نیستم که در اروپای غربی تاثیری خاص داشته و شاید از قرون وسطی ببعد هم در ادب عرب بی‌اثر بوده است. اما آنچه می‌بایست در کل این نظریه لزوماً چشمگیر باشد این است که این نظریه حکمی سخت منسجم در باره متن به عنوانِ شکلی دارای معنا و صاحب دلالت صادر می‌کند که در آن ـ و این قسمت تا آنجا که بتوان بر آن تأکید دارم ـ دنیایی بودن، اوضاع و احوال شأن و مرتبه متن به عنوان یک واقعه دارای مفهوم است و بویژه به عنوان یک حدوث تاریخی در متن مؤثر بوده و به عنوان بخش تفکیک‌ناپذیری از توانایی متن برای تولید و عرضه مفهوم نیز نافذ است. این بدان معناست که یک متن دارای موقعیت خاصی برای مفسر و تفسیرش بوده و محدودیت‌هایی برای آنها نه به این خاطر که وضعیت در اندرون متن به عنوان راز و رمز است، بلکه بیشتر به‌خاطر آنکه این همان وضعیتی

است که عیناً در ظاهر متن هم به عنوان هدف و منظور آن مشاهده می‌شود. البته راههای گوناگونی وجود دارد که با آنها وضعیت متن درک شود اما آنچه من در اینجا توجه خود را به آن معطوف می‌دارم درخواستی است از خوانندگان و نویسندگان (که در ظاهریون این امر بشدت وجود دارد) که متون را همچون عین محسوسی چنگ زنند که تفسیر آنها ـ به یُمن حضور آشکار آنها در جهان ـ در زمان عاجلِ \اکنون آغاز شده و همین متون، مصداقهایی هستند که تفسیرها آنها را محدود ساخته و آنها نیز تفسیرها را مقید می‌سازند. چنین متونی را می‌توان بیشتر نیازمند قرائتی تکمیل* کننده دانست در برابر قرائتی که الحاقی است.

اکنون می‌خواهم راههایی را که با آن متون محدودیت خویش را بر تفسیرهای خود، یا به نحوی استعاری، طریقی که مجاورت تن جهان با بدنه متن خواننده را مکلّف می‌سازد که به هر دو بپردازد، مورد بحث قرار دهم.

نظریه‌های تازه نقد ادبی تأکید نابجایی بر نامحدود بودن نقد ادبی می‌کنند. این نظریه‌ها معتقدند از آنجا که همه قرائتها، اشتباه‌خوانی است، پس خواننده‌ای از خواننده دیگر بهتر نیست و در تحلیل نهایی همه آنهاکه شماری نامحدودند، به غلط تفسیر می‌شوند. بخشی از این امر از این انگاره که متن در دنیای بسته [هرمِسی]، جهان \اسکندریایی متن قرارگرفته و هیچ ارتباطی با واقعیات بالفعل ندارد سرچشمه می‌گیرد. این نظری است که با آن موافقتی ندارم نه از آن‌رو که متن صرفاً در حقیقت در جهان قرار دارد، بلکه از این نظر متن محسوب می‌شود که به عنوان متن جای خود را در جهان پیدا می‌کند ـ یکی از وظایف متن به عنوان متن شناخته شدن آن است ـ و حقیقتاً از آنجاکه تقاضای توجه جهانی دارد، متن، متن محسوب می‌شود. افزون براین شیوه انجام این کار تحمیل محدودیت بر هر آنچه که بصورتی تفسیری با آنها سروکار دارد، می‌باشد.

تاریخ ادبیات مدرن مثالی چند از نویسندگانی به ما ارائه می‌دهد که آثار آنها بنظر می‌رسد خودآگاهانه در اوضاع و احوال صریحی که بنحوی به تخیل درآمده و حتی توصیف شده‌اند شرکت داشته‌اند. یک گونه نویسنده ـ من از سه نمونه، جرالدمانلی

* Complementry

هاپکینز*، اسکار وایلد** و جوزف کنراد*** سخن خواهم گفت ـ که آگاهانه متن را به عنوان وضعیتی که گفتمانی معقول که دربرگیرنده صاحب سخن و مستمع هر دو است ترسیم می‌کنند؛ همنواختی طراحی شده میان کلام و دریافت کلام، میان لفظ و متن، وضعیت متن را تشکیل می‌دهد به عبارت دیگر یعنی قرار گرفتن متن در جهان. سه نویسنده‌ای که خاطرنشان کردم، آثار بزرگشان را در سالهای ۱۸۷۵ تا ۱۹۱۵ پدید آورده‌اند. موضوع اساسی نوشته‌های آنها چنان متفاوت است که شباهت میان آنها را می‌بایست جای دیگری جستجو کرد. بگذارید با مقدمه یادداشتی روزانه از هاپکینز آغاز کنم:

مثل اینکه زمستانی سخت در پیش بود. سه دور یخبندان با سُرخوردن بر آنها در کار بود که سومین آنها روز نهم فوریه آغاز شد. حرفی از برف تا آن روز در میان نبود. روزهای پیش از ۷ فوریه دیده بودم که گلهای بیدمشک از شاخه‌ها جوانه زده بود. روز نهم فوریه برف آمد، بر تیغه دیوارها نشست همان‌طور که ما از میدانی نزدیک سزارکامپ رو به پائین می‌رفتیم خود را در برابر بوران مشاهده کردیم، لایه‌به‌لایه در لبه‌ها، در سراشیبی تقاطعها چیزی شبیه «سَبک****» مشاهده می‌شد: من هنوز کلمه دیگری برای وصف آنچه که چشم یا ذهن را متوجه دستی جسور یا طرحی مؤثر یا خطوطی مشخص یا تصویری که زیبایی هم درکارش نباشد اما از جلو چشم هم دور نشود و با اینهمه چنان جلب نظر کند که حتی زشتی را بر بی‌معنایی نیک‌تر جلوه دهد، نمی‌شناسم[۹].

نوشته‌های اولیه هاپکینز سعی دارد بنحوی صحنه‌های طبیعت را تا آنجا که بشود دقیق ارائه دهد. با اینحال او هرگز توصیف کننده بی‌منظوری نیست زیرا که در نظر او «این جهان، جهان کلام، بیان و حدیث خداوند است» هاپکینز در غزلی به نام «وقتی که مرغان ماهیخوار آتش می‌گیرند» می‌آورد که هر پدیده‌ای در طبیعت به عنوان یک واحد کلامی به خود می‌گوید[۱۰]: «همه موجودات فانی کارشان یکی است و

* شاعر انگلیسی ۱۸۸۹-۱۸۴۴ Grald manly Hopkins

** نویسنده و شاعر ایرلندی ۱۸۹۰-۱۸۵۴ Oscar wild

*** نویسنده لهستانی‌الاصل ۱۹۲۴-۱۸۵۷ Joseph Conrad

**** Idiom

شبیه هم /: با موجودی که در درونشان هست زندگی را تقسیم کرده‌اند/کار من گفتن و هجّی کردن است/ فریاد کردن آنچه در درون است/ آنچه را که من به خاطرش پدید آمده‌ام/[۱۱]

این است مشاهده هاپکینز از طبیعت در مقدمه یادداشتهایی که از دیدگاهی پویا برخوردار است. او در زمینی پر از برف نیت سخن گفتن یا مفهومی داشتن را می‌بیند، لایه‌های رویهم افتاده برف از آن‌رو جلب توجه می‌کند که سبکی از معانی و مفاهیم را القا می‌نماید. نویسنده به همان اندازه که توصیف‌گر است، پاسخگو و مسئول هم هست. عیناً خواننده نیز در ایجاد معنا شرکتی تمام دارد، به عنوان یک نَفْش فانی مجبور است دست به کاری زند، معنایی ایجاد کند که با همه زشتی‌ها، سرانجام از بی‌معنایی بهتر است.

این دیالک‌تیک خلّاقیت و تولید در جای‌جای آثار هاپکینز موجود است. نوشتن گویا است، طبیعت گویا است، خواندن هم گویا است. در ۲۱ مه ۱۸۷۸ به رابرت بریجز می‌نویسد به خاطر آنکه در حق شعری عدالت روا داری «نباید شعر را با شلختگی با چشمانت بخوانی، بلکه با گوشهایت، گویی که کاغذ شعر است که با صدا خود را در احساس تو بیان می‌دارد. «تکیه برواژه‌ها حیات آن است[۱۲]» هفت سال بعد با وضوح مشخص‌تری می‌نویسد: «شعر دُر دانه سخنگویی است، فرزند عزیز لبها و ادای کلمات است: شعر می‌بایستی به گفته درآید، به زبان رانده شود تا به زبان نیاید نقشی و نمودی ندارد، خودش نیست. ضرب‌آهنگ‌های التهاب‌آور، روح واقعی و خود شعر را به شعر بازمی‌گرداند. از آنجا که شعر زبانوری و سخن‌گویی مؤکد است، گفتاری است زبانی که زواید و ابتذالات آن همچون طلایی که کوره آن را خالص گردانیده، دور افکنده شده است، پس لاجرم عنصر اصلی سخن می‌بایست شعر باشد[۱۳].» بنابراین چنان در اندیشه هاپکینز همسانی میان جهان، کلمه و اَدای کلمه وجود دارد و این سه با شعر زندگی در جوار یکدیگر به مثابه «آنِ اجرا*» روزگار می‌گذرانند که او کمتر جایی برای نیاز به دخالت نقد ادبی در سرمی‌پروراند. این خود متن نوشته است که واقعیت ضمنی را بی‌واسطه برای

* یا «لحظه نمایش» moment of performance

«نمایش» شعر فراهم می‌آورد [نمایش یا اجرا واژه خود هاپکینز است] این است که شعر هاپکینز قطعه‌ای تداعی کننده متون بی‌جان و بی‌جهان نبوده متن شعرش فرزند دلبند خود شاعر است؛ وقتی که اشعارش خراب از کار درمی‌آید از کشتار بی‌گناهان سخن می‌گوید و همه جا از نوشتن به عنوان تجربه موهبت مردبودن خود سخن میگوید. در لحظه اُوجهای سرخوردگیش، در اثری که عنوان ساده (به ر. ب) دارد، فوران احساس درونیش، نازایی شعری را به صورتی زیست‌شناختی بیان می‌دارد. می‌آورد که:

آه آن زمان که در ابیات بی‌روح
جوشش، طلوع، سرود و آفرینندگی را نمی‌یابید
دنیای زمستانی رو به پایان من که بندرت
دیگر چنین موهبتی را خواهد یافت
ترا با خمیازه‌ای تسلیم بیان فسرده خویش می‌کند[۱۴].

از آنجاکه متن او توانایی در مشارکت بر تاکید و اصرار در آفرینش و خلاقیت را از دست داده و از آنجا که متن دیگر بر جلوه‌گری و نمایش خویش سیطره‌ای ندارد بلکه همانند آنچه در شعر دیگرش گفته است «کلمات مرده» [یا خاموشی] بیش نیست، او حالا فقط می‌تواند توجیه نامه‌ای بنویسد که سخن‌گوی بی‌جانی است «به زانو درآمده‌ای است در برابر مصداق واقعیت»

از قول یکی از معاصران اسکاروایلد در باره او گفته شده است که هر سخنی که او می‌گفت طوری بنظر می‌رسید که گویی در یک نشانه نقل قول «گیومه» قرارگرفته است. کم‌وبیش این در مورد تمام چیزهایی که می‌نوشت مصداق دارد چون این کار محصول نوعی جبهه‌گیری است که وایلد آن را عبارت از «بازشناسی رسمی اهمیت سروکار داشتن با زندگی از دیدگاه منطقی خاص[۱۵]» می‌دانست. یا همان‌طور که آلگرنون در اهمیت ارنست بودن که در برابر اتهام جک که گفته است: «تو می‌خواهی همیشه در باره مسایل بحث کنی» اظهار می‌دارد: «این عیناً همان چیزی است که اصلاً مسایل برای آن بوجود می‌آیند[۱۶]» وایلد که همیشه تعبیرات قابل نقلی در چنته داشت تمام دستنوشته‌های خود را با نکته‌گویی در باره هر موضوع قابل تصوری می‌انباشت.

آنچه که او می‌نوشت یا به قصد تعبیر و تفسیری بیشتر یا جهت آوردن نقل‌قولی یا از همه مهمتر برای یافتن ردپایی درباره شخص خودش بود. دلایل اجتماعی بسیاری برای این خودپرستی که او هرگز در گوشه و کنایه‌هایش مخفی نمی‌دارد وجود دارد. «عاشق خود بودن، آغاز طولانیترین ماجرای عشقی زندگی است»؛ اما طرز سخن وایلد به تمامی چنین نیست. با انکارکار، زندگی و طبیعت به خاطر عدم کمال و آشفتگی آنها، وایلد همان‌طورکه به آلفرددوگلاس نوشته* است[۱۷]، به عنوان تکیه‌گاه خود جهانی آرمانی را برمی‌گزینند که در آن گفتگو شالوده و اساس تمام روابط انسانی است. از آنجاکه تضاد درگفتگو و مکالمات آنطورکه وایلد از افلاطون یاد گرفته است، آن را به بن‌بست می‌کشاند پس شیوه ارتباط می‌بایست براساس لطیفه‌پردازی** و هزل باشد. در اصطلاح نورترپ‌فرای، صنعت هزل اساسیترین کالای وایلد است: بیانی سخت فشرده که قادر است وسیعترین دامنه موضوع موردنظر را در بالاترین حدّ اقتدار و کمترین کلّی‌بافی از سوی نویسنده ابراز دارد. وقتی که او به سایر اشکال هنری تجاوز می‌کند، آنها را هم به صورتی هزلی بلند درمی‌آورد: «من درام این ملموس‌ترین شکل شناخته شده هنر را می‌گیرم و به صورت یک بیان شخصی در سطح اثری غنایی و تغزلی درمی‌آورم و در همان حال دامنه آن راگسترش داده و شخصیت‌پردازی آن را غنی می‌سازم» تعجبی ندارد که او می‌گوید: من همه نظامها را در یک عبارت و همه هستی را در یک لطیفه جمع می‌کنم[۱۸]».

در اعماق***گزارشگر انهدام آرمانشهری است که فردگرایی و خودپرستی بدون توجه به فرد راکه قبلاً وایلد در روح انسان تحت سلطه سوسیالیسم بصورتی مبهم آورده بود در بر دارد. از جهان آزاد به زندان و حصار رنجها: این تغییر چگونه صورت گرفت؟ برداشت وایلد از آزادی در اهمیت ارنست بودن مشاهده می‌شود که اشخاص همستیز در آن عاقبت با یکدیگر برادر می‌شوند فقط به همین دلیل که می‌گویند ما برادریم؛ آنچه که تنظیم می‌شود (مثلاً لیست نظامیانی که با مشورت

---

* منظور *De profondis* نامه‌گونه‌ای است از **وایلد** به **لردآلفرددوگلاس**. م

** Epigram

*** De profondis

جک تهیه می‌شود) صرفاً تأیید همانی است که هوسبازانه از ابتدا مطرح بوده اگرچه به ظرافت گفته می‌شود. این تبدیل دشمن به دوست آن چیزی است که در اندیشه وایلد عبارتست از قوت بخشیدن به شخصیت بوسیله ارتباط دادن آن با تکثیر و چندگانگی‌اش. هنگامی که ارتباط میان آدمها دیگر براساس گفتگوی آزاد صورت نگیرد، هنگامی که این ارتباط تنها محدود به حدود ضوابط قانونی نشر باشد که نقل قول از آن استعدادی لازم نداشته باشد و فقط از آنجاکه مبتنی بر مهر و امضا است از لحاظ کیفری قابل تعقیب باشد، این مدینه فاضله درهم فرو می‌ریزد. وایلد هنگامی که در اعماق زندگی خود را بازنگری می‌کند از تاثیر یک متن و تاثیر آن بر زندگی خود است که سخن می‌گوید. اما او چنین می‌نماید تا که بگوید چگونه در پیچ‌وخمِ راه تبدیل سخن گفتن به انتشار، که تمامی آثار خوش اقبال او به یمن حال و هوای هزل فردی تاحدی توانسته بودند گریزی پیدا کنند [متن] باعث نابودی او گردید. آه و ناله‌های وایلد در آنچه که می‌آید براین مبنا است که یک متن نه اندکی، بلکه بسیار سرشار از واقعیت ضمنی است: چنین است تناقضات وایلدی همراه با جفاهایی که بر او رفته است:

تو برای من شعر زیبایی را از دانشکده ادبیات جهت تأییدم فرستادی. من آن را در نامه‌ای سرشار از استعارات خیالپردازانه ادبی پاسخ دادم... حال بیا و بنگر سرگذشت آن نامه را... این نامه از دست تو به دست یک همنشین لعنتی می‌افتد: از دست او به چنگ دارودسته‌ای از باجگیران: نسخه‌هایی از آن برای دوستانم در سرتاسر لندن فرستاده شده و به دست مدیر تئاتری که اثر من در آن نمایش داده می‌شد: همه چیز را به نامه بستند مگرِ آنچه که حقیقت داشت: جامعه ذوق‌زده شد، که من می‌بایست پول هنگفتی از بابت نوشتن چنین نامه‌ای به تو دریافت کرده باشم: این موجب بدترین حمله‌ها از سوی پدرت به من شد: من اصل نامه را به دادگاه برای آن که بگویم حقیقت چیست ارائه کردم: این نامه توسط مشاور حقوقی پدرت به عنوان قصد آشوبگرانه و مکارانه‌ای جهت فاسد کردن طفلی معصوم محکوم گردید: سرانجام این بخشی از یک اتهام جنایی را تشکیل داد: شاه باورش شد: قاضی با اطلاع اندک و با پاکدامنی بسیار آن را پذیرفت: آخرالامر به سبب آن بنده روانه زندان شدم. این است حاصل نوشتن نامه‌ای دلپذیر به جنابعالی[19].

برای دنیایی که جُورج الیوت آن را «تالار عظیم نجواها» می‌خواند تاثیر نوشتن حقاً ممکن است ترساننده باشد. «همان‌طور که سنگی تیپا خورده از نسل‌های سربه‌هوا، ممکن است بعلّت تاثیر سلسله‌ای از کنجکاویها در برابر چشم محققی قرار گیرد که با تلاشهای او سرانجام تاریخ حمله‌ای و یا اشاعه مذهبی قطعی گردد، همان‌گونه هم اندکی مرکب و کاغذ که مدتها یک پیجانه معصوم بوده یا گهگاه از آن استفاده‌ای می‌شده، ممکن است در برابر یک جفت چشم که آگاهی کافی برای تبدیل آن به روزنه سیلاب داشته باشد، قرار گیرد[۲۰]»

اگر این تذکار دکتر کازابون* هر آینه هدفی داشته باشد با نوعی پنهانکاری سخت و اراده‌ای بی‌نهایت تاخیر افتاده در نوشتن، عبارتست از میل به جلوگیری از فاجعه، اما او نمی‌تواند موفق شود چه جرج الیوت به صورتی دردآور می‌داند که حتی کلید سخت مراقبت شده کازابون نیز جزیی از متن محسوب می‌شود وبنابراین در جهان است. برخلاف وایلد بداقبالی کازابون پس از مرگ اوست اما به لحاظ درگیری آنها در نوعی جهانی بودن متن علتی یکسان دارد و آن همان است که جرج الیوت آن را «رسانه دردسر» می‌خواند.

در آخر تاملی برکنراد. در جای دیگری از همین کتاب من شیوه‌های نقل و نقالّی خارق‌العاده او را وصف خواهم کرد که چگونه هر یک از آنها اوضاع و احوال قصه خود را دراماتیزه و برانگیزنده می‌کنند و چگونه کل آثار کنراد از نقل‌قول‌های فرعی و غیرمستقیم پدید آمده و چگونه همنوایی میان خاسته‌های چشم و گوش به چه صورت آراسته و زیرکانه است و معنای آثار او در این نکته است. برخوردها و مواجهه در آثار کنراد صرفاً مقابل انسان و سرنوشت خویش که در لحظه شدیداً افراطی خود شکل یافته باشد، نیست بلکه به صورتی مکرر مواجههٔ گوینده و شنونده است. مارلو ابداع اصلی کنراد برای این مواجهه است، آدمی که این اندیشه او را تعقیب می‌کند که شخصی چون کورتز یا جیم «برای من است که وجود دارند و به هر ترتیب با وجود من است که برای تو نیز وجود دارند[۲۱]» زنجیر آدمها ـ «ما تا آنجا وجود داریم که بیکدیگر چسبیده‌ایم ـ عبارتست از انتقال گفتار جاری و زنده از

* Casaubon قهرمان میدل مارچ جورج الیوت. م

یک دهان و سپس از چشمها به دهان و چشم دیگری. هر متنی که کنراد می‌نویسد خود را به مثابه اثری ناتمام که در همان حال درکار ساخته شدن است می‌نماید. و افزون بر این کلام آخر گفته نشده ـ و شاید هم هرگز گفته نخواهد شد. آیا زندگی ما برای ادای کامل سخنی که در سراسر زندگی در لکنتی که با ما نهفته است و بی‌تردید تنها و پایدارترین نیّت درونی ما در آن است، کوتاه نیست؟[۲۲]» متن‌ها حامل زبانهای الکنی است که هرگز قادر به ادای کاملِ عبارت حضور تمام و قانع کننده، که همواره از دسترس به دور است و گاهی بصورتی ضعیف در جلوه‌گری ایثارگرانه جیم مشاهده می‌شود، نیستند. معذالک همین جلوه‌گری که متن را نسبت به شرایط ضمنی آن بازمی‌گشاید، با شیوه‌ای صورت نمی‌گیرد که آن را از فوریت و اضطراری بودن آن خالی سازد.

وقت آن است که خاطرنشان شود که سنّت رمان‌نویسی غربی سرشار از نمونه‌هایی از متونی است که نه تنها بر واقعیت پیرامونی تکیه می‌کنند، بلکه همچنین بر شأن خویش در انجام وظیفه و معرفی و یافتن معنا در جهان نیز اصرار دارند. سروانتس و سیدهامت فوراً به ذهن می‌رسند. از همه جالبتر ریچاردسن است که «صرفاً» نقش ویراستار برای اثر خود کلاریسا بازی می‌کرد که تنها نامه‌ها را بصورت تسلسل درکنار یکدیگر می‌گذاشت، نامه‌هایی که قبلاً آنچه که وظیفه‌شان بود انجام داده بودند، درکنار یکدیگر با شگردهای امر نشر قرار می‌گرفتند، ازکمک خوانندگان بهره‌مند می‌شدند، از تحلیل محتوا، تأملات گذشته‌گرایانه، تفسیر، آنگاه یک دسته نامه شروع به ورود به جهان می‌کند تاکه وضعیتی پدید آورد چنان وسیع به اندازه درک کلی خواننده از جهان. تردیدی نیست که تخیل رمان‌نگاری همواره از برداشتن کنترل بر متن واقع در جهان یا آزاد کردن متن از هر قید عقلانی و انسانی از حضور تمامیت انسان ناخرسند بوده است؛ و از اینجا است که آرزو (اغلب به عنوان حرکت هیجانی اصلی بسیاری از رمانها) به بازگرداندن متن نه مستقیماً به مکالمه بلکه حداقل به وضعیتی محیطی به عنوان مقابله‌ای با زمان تأملات درونی روی می‌آورد.

هیچ رمان‌نویسی در باره اوضاع محیط چنان صراحتی ندارد که مارکس در هیجدهم برومر لویی‌بناپارت. بنظر من هیچ اثری چنین درخشان و جذاب، درباب

شرایط (واژه آلمانی *Umstande*) که می‌تواند پسربرادر را نه به یک مبدع بلکه به مقلد مضحک عموی بزرگ [ناپلئون] خود تبدیل کند، داد سخن نداده است. آنچه که مارکس در این اثر به آن می‌تازد نظریه‌های دور از شرایط و زمینه‌ها است که تاریخ را وقایع پراگنده‌ای می‌داند که توسط انسانهای برتر به پیش رانده می‌شود. با قرار دادن لویی‌بناپارت در نظام پیچیده‌ای سرشار از تکرار که با آن ابتدا هگل و سپس رومیان باستان، انقلابیون ۱۷۸۹، ناپلئون اول، مفسران بورژوا و در نهایت شکست‌های مفتضح ۱۸۵۱-۱۸۴۸ مشاهده می‌شوند، مواردی که در یک نظام شبه تمثیلی از پائین آمدن ارزشها، افزایش انحرافها، فریبکاری یک خیمه‌شب‌بازی بی‌آزار حکایت دارند، در چنین اوضاعی مارکس بنحوی مؤثر پدید آمدن تصادفی سزار جدید را در متن وارد می‌کند. ما اینجا مواجه با متنی هستیم که خود آن وضعیت دنیایی - تاریخی را پیش روی ما قرار می‌دهد، وضعیتی که به صورتی دیگر تحت عنوان فریبنده شاه مسخرگان* عرضه می‌شود. آنچه شگفت‌آور است این که - و نیاز به تحلیل آن مرا بر آن می‌دارد که در صفحات آینده این کتاب به آن بپردازم - چگونه یک متن، با توجه به متن بودن آن، با تأکید بر شگردهای متن‌پردازی و به کارگرفتن آنها که مهمترین آن تکرار است به تاریخی کردن و پیچیده کردن تمام نیروهای ناپایداری که لوئی ناپلئون را به عنوان مظهر خود می‌دانستند، می‌پردازد.

جنبه دیگری از آنچه هم اکنون گفتم نیز وجود دارد. در خَلق متون که یا با داعیه‌ای راسخ و یا با اراده‌ای محکم برای دنیایی بودن عرضه می‌شوند، نویسندگان یا نوع ادبی این متون، به گفتار اعتبار می‌بخشند، از آن سلاحی می‌سازند که متن صامت آنچنانی خود را با عالم گفتمان [عالم مقال**] پیوند برقرار می‌کند. منظور من از اعتبار بخشیدن به گفتار این است که تبادل کلامی مدلّل دارای واقعیت ضمنی میان گوینده و شنونده عامل - و گاه بصورتی گمراه کننده - یک تساوی دمکراتیک و عملاً هم‌تراز کنندهٔ میان گوینده و شنونده است. نه تنها روابط

---

* roi des drolés

** discourse = گفتمان یا عالَم مقال به نظر **فوکو** بطور خلاصه با توجه به ارتباط دانش و قدرت عبارتست از آنچه که می‌توان گفت و آنچه نمی‌توان گفت!

استدلالی [در متون] از عالم واقع بسیار دور است بلکه کوشش ریاکارانه متن زمانی که وانمود می‌کند که هرکس آزادانه می‌تواند آن را بخواند از سوءنیت حکایت می‌کند. (از قضا یکی از تواتمندیهای ظاهریون این است که این توهم را به دور می‌اندازد که ظاهرخوانی متن مثلاً کار آسانی است) متونی به طول و تفصیل تام‌جونز، هدفش تصرف اوقات فراغت از آن دست است که در دسترس همگان نیست. اغلب متون، از اینها گذشته کارشان کنار گذاشتن سایر کتابها است و اغلب جانشین آنها شدن است. همان‌طور که نیچه هوشیارانه درک کرده است کتاب‌ها اساساً نمودهای قدرتند و نه تبادلی دمکراتیک[۲۴]». متن الزاماً توجه را از جهان منحرف می‌کند، هرچند به عنوان متن، نیت آن در ابتدا با «اقتدارگرایی مرجعیتی نوشتاری» توأم است (تأکید بر کلمه اقتدار* تأکیدی است تعمدی بر همانگویی [تکرار مکررات؟] تمام متون، چه تمام متون به نحوی خود تأییدگر خویش‌اند) که قدرتی پایدار را می‌جوید.

معذالک در تبارشناسی متون، یک متن آغازین وجود دارد، یک سرنمون مقدس، یک کتاب مقدس که خوانندگان همواره قبل از رهیافت به متن با آن آشنا شده‌اند، حال یا بصورت ملتمسان به دعا و یا به عنوان آغازگرانی میان همسرایان مقدسی که متن اصلیِ نیاسالار را همراهی می‌کنند. نظریه ادبیات نورتروپ‌فرای این امر را روشن کرده است که جابه‌جایی قدرت در میان تمام متن‌ها سرانجام از جابه‌جایی قدرت کتاب مقدس سرچشمه می‌گیرد که سلطه، مرکزیت و فضل تقدم آن بر سرتاسر ادبیات مغرب زمین آشکار است. همین امر در مورد قرآن، همان‌طور که پیش از این بحث کردم، به ترتیبی دیگر صادق است. در هر دو سنت یهودی - مسیحی و اسلام این سلسله مراتب بر زبانی یکپارچه الوهی یا شبه‌الوهی، زبانی که در عین بی‌همتایی معذالک از لحاظ یزدانشناختی و انسانی موقعیتهای محیطی را در خود دارد، قرارگرفته است.

ما اغلب فراموش می‌کنیم که زبانشناسی مدرن غربی که از اوایل قرن آغاز شده است، عموماً بر آن بود که درباب ریشه‌های الوهی زبان تجدیدنظر کند. این

---

* authoritarianisme of the authorial authority

تجدیدنظر در ابتدا کوشید که نخستین زبان را تعیین کند و چون در این مهم شکست خورد روبسوی تحویل زبان درحد شرایط و اوضاع و احوال مشخصی کرد: گروههای زبانی، نظریه‌های تاریخی و نژادی و احکام جغرافیایی و مردمشناختی نمونه شایان توجه چگونگی سیر چنین تحقیقاتی، آثار ارنست‌رنان به عنوان یک زبانشناس است، که زبانشناسی تخصص واقعی او بود، نه این که فاضلی کسل‌کننده باشد. اولین کار جدی او تحلیلی از زبانهای سامی در ۱۸۴۸ بود که تجدیدنظر شد و سپس در ۱۸۵۵ تحت عنوان تاریخ عمومی نظام تطبیقی زبانهای سامی منتشر شد. بدون این تحقیق زندگی مسیح، او نمی‌توانست نوشته شود. هنر تاریخ عمومی در این بود که به صورتی علمی، کهتری زبانهای سامی، عمدتاً عبری، آرامی و عربی را توصیف کند، زبانهایی که رسانه کتابهای مقدسی بودند که خدا با آن سخن گفته یا حداقل به آنها عنایت داشته است. توراة، قرآن و نیز اناجیل تدوین شده. بنابراین رنان در زندگی مسیح این امکان را می‌یابد که بگوید کتابهای مقدس نام برده که آورنده آنها موسی، مسیح و محمد(ص) است نمی‌تواند چیزی از الوهیت در خود داشته باشد؛ اگر رسانه حامل متن و پیام آنها به جهان و در جهان، از ماده المواّدی چنین ضعیف در مقایسه با [زبانهای آریایی] ساخته شده باشد. رنان استدلال می‌کند که این کتابها حتی اگر از نظر زمانی مقدم بر همه آثار مهم غربی باشند از لحاظ موقعیت یزدانشناختی کتابهایی والا نیستند.

رنان ابتدا متون را از آماج دخالت‌های الوهی در جهانی بازرگانی جدا کرده به هدفهایی مادی و تاریخی تنزل می‌دهد. الوهیت پس از تجدیدنظرهای زبانشناختی و متن‌گرایی رنان، به عنوان مؤلف* ـ مرجع اعتبار چندانی ندارد. معهذا رنان با صرفنظر کردن از مرجعیت الوهی، قدرت زبانشناختی را به جای آن قرار می‌دهد. باری آنچه که جای قدرت الاهی قرار گرفته است متن‌شناسی منتقدی است که مهارت او در تبعیض میان زبانهای سامی و فرهنگ و هنر اروپایی است. رنان نه تنها ارزش فرامتنی** متون بزرگ مقدس زبان سامی را نادیده می‌گیرد بلکه آنها را محدود به هدفی می‌سازد که بعداً نام شرقشناسی به خود گرفت[۲۵]. شرقشناس،

* Author - Authority ** extratextul

مانند رنان یا گوبینو معاصر او که اینجا و آنجا در تاریخ عمومی چاپ ۱۸۵۵ از او نقل می‌شود، کسی است که در نظرش اهمیت سلسله مراتب قدیمی کتابهای مقدسِ زمین‌گویی با یک پدرکشی از میان برداشته شده و این مرگِ مرجعیت الوهی، پدیده قوم محوری اروپایی را امکان‌پذیر ساخته تا که به سبب آن شیوه و گفتمان‌های پژوهشهای غربی، فرهنگ‌های کهتر غیراروپایی را در یک موقعیت فرمانپذیر محصور سازد. متون شرقی در قلمروی بی‌تحول و تکامل یا فاقد قدرت قرار دارند که دقیقاً موقعیتی معادل یک مستعمره فرهنگی برای متون و فرهنگ اروپایی است. این همه، رویدادی همزمان است با آغاز امپراطوری استعمارگر اروپا در شرق و در پاره‌ای موارد در حال رونق و شکوفایی آن.

من این وصف مختصر را از دو اصل همزاد نقد برتر* و شرقشناسی به عنوان یک نظام پژوهشگرانه اروپایی از آن‌رو مطرح ساختم که بتوان در باره دروغین بودن این تصور که موجودیت متون بنحوی دلپذیر آرمانی و بدون عامل بیرونی و تضاد است سخن گفت و در عین حال دروغین بودن این تصور که روابط مستدلی در گفتار متداول آن‌طور که ریکور آن را مطرح ساخته است نوعی روابط متساوی میان گوینده و شنونده وجود دارد. متون گاه در گفتمان‌ها بصورتی خشونت‌بار شرکت می‌ورزند. البته صورتهای دیگری نیز هست. تحلیل دیرین‌شناسی میشل‌فوکو از نظامهای گفتمان برحکمی فرض شده است که مارکس و انگلس در ایدئولوژی آلمانی اشاره‌ای به آن داشته‌اند، «در هر جامعه‌ای پدیده گفتمان در وهله اول براساس شماری از روشها و آئین‌ها توسط شماری معین از تولید کنندگان کنترل، انتخاب و تنظیم و تعدیل می‌شود، که کار آنها جلوگیری از توانائیها و خطرات آن و اجتناب از مادیت ترسناک آن و تطبیق آن با وقایع اتفاقی است» در این بند نوشته مفهوم گفتمان عبارتست از هر آنچه که گفته و نوشته می‌شود. به نظر فوکو واقعیت نوشتن خود یک تبدیل نظاممند ارتباط قدرت میان مهارکننده و مهار شده به «تنها» کلمات نوشته شده [به یک امر صرفاً مکتوب] است ـ اما نوشتن یک راه تغییر چهره مادیت پرهیبت پدیده‌ای هم هست که چنان سفت و سخت کنترل شده و تحت

* higher Criticisme

نظم آمده است. فوکو ادامه می‌دهد:

در جامعه‌ای مثل جامعه خودمان، ما همگی قوانین منع را می‌شناسیم روشنترین و خودمانی‌ترین این مقررات مربوط می‌شود به آنچه که قدغن شده است. کاملاً می‌دانیم که آزاد نیستیم هرچه دلمان می‌خواهد بگوییم. سه نوع ممنوعیت داریم، اختفای مسایل، تشریفاتی رفتار کردن با اوضاع و احوال محیط و حق ممتازه یا انحصاری سخن گفتن در باره یک موضوع خاص. این ممنوعیت‌ها یکدیگر را تقویت، تکمیل و همبسته کرده، شکل یک شبکه پیچیده را پیدا نموده که دستخوش جرح و تعدیل‌اند. همین را به سادگی می‌خواهم خاطرنشان کنم، که این شبکه امروزه مناطقی که بیشتر مورد هجوم تارهای خود قرار می‌دهد، جاهایی است که مناطق خطر بشمار می‌آیند؛ قلمروی است که با سیاست و مسایل جنسی سروکار دارد... در ظاهر امر سخن گفتن ممکن است از اهمیت کمی برخوردار باشد اما منع و قدغن‌هایی که آن را محاصره کرده است بفوریت حلقه‌های ارتباطی آن را با امیال و قدرت افشا می‌کند... گفتار تنها کلامی کردن صرف تضادها و سلطه‌طلبی‌ها نیست... این قلب مسأله تضادهای آدمی است[۲۶].

به‌رغم ساده‌سازی آرمانی توسط ریکور و جدا از وجود نوعی گفتگو میان همسانان، صورتبندی استدلالی در واقع بیشتر و معمولاً به روابط نابرابر میان استعمارگر و استعمار شده و ظالم و مظلوم روی دارد. بعضی از مدرنیست‌های بزرگ مانند جویس و پروست، نوعی درک قومی از این عدم تقارن داشتند، بازنمودهای آنان از صورتبندیهای استدلالی همواره در پرتو قدرت سیاسی نشان داده می‌شود. کلمات و متن‌ها با خود از دنیا بسیار چیزها به همراه دارند که گاه تأثیرات آنها و در پاره‌ای موارد کاربرد آنها مربوط به مسایلی است که با قدرت، مرجعیت و توسل به زور سروکار دارد. یک لحظه شکل دهنده وجدان طغیانی استیون ددالوس همان زمانی است که با رئیس بخش زبان انگلیسی گفتگو می‌کند.

ـ سؤالی که لحظه پیش از من کردید به نظر من جالبتر است. و استیون با لحن سرد گفت: آن زیبایی که هنرمند تقلا می‌کند با کلوخهای خاک بیان کند چیست؟

چنان می‌نمود که این کلمه کوچک نوک شمشیر حساسیت او را بر ضد این دشمن مؤدب و بهوش گردانده باشد. با درد واخوردگی احساس کرد که مردی که با

او سخن می‌گفت همولایتی بن‌جانسون است. اندیشید که:

- زبانی که با آن تکلم می‌کنیم بیش از آنکه زبان من باشد زبان اوست. چه اندازه الفاظ خانه،مسیح، فقاع، خداوند بر زبان او و بر زبان من با هم تفاوت دارند! من نمی‌توانم این الفاظ را بدون ناآرامی روان بر زبان آورم یا بنویسم. من الفاظ آن زبان را نه ساخته و نه پذیرفته‌ام. صدای من آنها را دور نگاه می‌دارد. روح من در سایه زبان او خراشیده می‌شود*[۲۷].

آثار جویس عبارتست از تنظیم سیاهه مجددی از جدائیهای سیاسی و نژادی که بصورت قوم محورانه‌ای توسط فرهنگ غالب اروپایی در سراسر قرن نوزدهم برقرار گردیده بود. استیون‌دِدالوس می‌داند که موقعیت گفتمان طوری است که دشوار است که برابرها را رودروری یکدیگر قرار دهد. اغلب گفتمان، مرجحاً یک طرف گفتگو را برتر از طرف دیگر قرار می‌دهد، همانطورکه فرانتزفانون حد اعلای آن را بصورتی درخشان در نفرین‌شدگان زمین توصیف می‌کند،گفتمان نقشه شهر مستعمره را دوباره تصویب می‌کند:

منطقه‌ای که بومیان زندگی می‌کنند شباهتی به منطقه‌ای که ساکنان غیربومی درآنند ندارد. دو منطقه در برابر یکدیگر اما نه در جهت کمک به وحدتی برتر قرار گرفته‌اند. با اطاعت از احکام منطق ارسطویی هر دو گروه پیرو اصول متقابل تحریم‌اند. هیچ سازشی در میان نیست چون یکی از دو طرف قضیه زیادی است. شهر ساکنان غیربومی شهری است محکم ساخت، بنیادش از سنگ و پولاد، شهری است پرتلؤلؤ، خیابانها آسفالت شده، زباله‌کش‌ها [ماشین‌ها] همه بازمانده‌ها، نادیدنیها، ناشناخته‌ها و هرآنچه را که فکرکردن به آن هضم دشواری می‌طلبد، می‌بلعند. جز در دریا، شاید پاهای برهنه ساکنان را نتوان دید، اما هرگز تو آنقدر نزدیک نیستی که بتوانی تماشا کنی. پاهای ساکنان را کفشهای اعلایی حفاظت می‌کند با آنکه خیابانهای شهرشان پاک است و همواره بدون سنگ و سوراخ، شهر

---

* از «سیمای مرد هنرآفرین در جوانی، جیمزجویس ترجمه پرویز داریوش انتشارات اساطیر. در این ترجمه متاسفانه این جمله ترجمه نشده یا افتاده است که برای نظر ادواردسعید اهمیت اساسی دارد: «زبان او که تا این اندازه آشنا و تا این اندازه بیگانه است همیشه برای من عاریه خواهد ماند» از دوست فاضل و مهربان دکتر منوچهر بدیعی که اجازه داد از ترجمه چاپ نشده خود او این عبارت نقل شود سپاسگزارم. م

ساکنان، شهر خوب تغذیه شده‌ای است، همه چیز رو به راه است، اندرونش همواره از طعامهای خوب انباشته است، شهرِ ساکنان، شهر سفیدپوستان، شهر خارجی‌ها است.

شهری که متعلق به مردم استعمار شده است، یا لااقل شهر مردم بومی، دهکده سیاهان، مدینه آنها، چادرهای نگهداری، مکانی است با آوازه‌ای ناخوشایند، آکنده از مردمانی با شهرتی شیطانی. این که این مردم آنجا متولد شده‌اند و کی و چگونه، کوچکترین اهمیتی ندارد. این‌جا دنیایی است که در آن نمای خوشی دیده نمی‌شود، مردم بر سر و کول هم زندگی می‌کنند. و کلبه‌هاشان بر زاغه‌های یکدیگر ساخته شده است. شهر بومی شهر گرسنه است، گرسنه نان، گوشت، کره، کفش و روشنایی. شهر بومیان ما یک قصبه قوزکرده در حال تضرع است، شهری غوطه‌ور در لجن. این شهر سیاهان و عربهای کثیف است. نگاهی که بومی به شهر ساکنان می‌اندازد نگاه شهوت و نگاه غبطه است، این نگاه بیانگر رؤیای مالکیت است ـ همه صورتهای تصاحب: پشت میز آنها نشستن، در رختخواب آنها خوابیدن، با زنانشان اگر بتوان هم‌آغوش شدن. انسان مستعمره‌ها انسان حسادتها است. و این را خارجی ساکن خوب می‌داند: وقتی که نگاههاشان را می‌بیند به تلخی متوجه حالت تدافعی خود می‌شود «آنها می‌خواهند جای ما را بگیرند». این درست است زیرا هیچ بومی نیست که لااقل روزی یکبار نخواهد که خود را جای آنها نگذارد[۲۸].

شگفت‌آور نیست که راه‌حلّ قانونی به چنین مبحثی، خشونت است. چنین نمونه‌هایی، مقابله میان متن و جهان یا میان متن و سخن‌گفتن را غیرقابل قبول می‌سازد. بسیاری استثنائات، شماری از اوضاع و احوال تاریخی، عقیدتی و تشریفاتی متون را درگیر واقعیات می‌سازند، حتی اگر به متنی به عنوان یک عینیت ساکت منتشر شده، با نوای بی‌نوایی‌اش (ملودیهای ناشنیده) نگریسته شود. نیروهای هم‌آهنگی که متن با آنها به مثابه یک حقیقت شکل گرفته و پایدار مانده و نه به عنوان گنگی مطلوب و دلخواه بلکه به عنوان یک تولید، حتی زیبایی مخالفتهای فصیحانه را می‌تواند درهم شکنند. از اینها گذشته مدینه‌فاضله متن‌گرایی که تی ـ اس ـ الیوت و نورتروپ‌فرای هر یک به شیوه خود تصویر کرده‌اند که متضاد کابوس مانند آن کتابخانه بورخس است، از لحاظ شکلی با متون سخت بیگانه

می‌نمایند. نظر من این است که هر مفهوم انحصارطلب و مرکزگرایی مربوط به متن یا مسأله موقعیت‌ها و صورتبندیهای استدلالی که توسط ریکور برجسته شده است کارش آن است که اراده معطوف به قدرت خود تأییدگری که بسیاری از متون می‌توانند از آن سرچشمه گرفته باشند [اراده نویسنده]، را نادیده بگیرد. انگیزه موجزنویسی که در آثار بکت است، تصور می‌کنم ضدروایتی از همین اراده است، این هم یک راه برای رد کردن امکاناتی است که نویسندگی مدرن برای نوشتن در اختیار او گذاشته است.

اما در همه این مطالب جایگاه نقد و منتقد کجا است؟ تحقیق، تفسیر، تعابیر معنایی، تنقیح‌متن*، تاریخ اندیشه‌ها، تحلیلهای بلاغی و معانی بیان: همه اینها البته شیوه‌هایی درخور و نظاممند است که شایسته دقت برای منتقدی است که مسایل متن را پیش‌رو دارد. من اکنون همّ خود را بر [شکل] مقاله** می‌گذارم که شکلی سنتی است که نقد ادبی بوسیله آن می‌بایست خود را؛ مقاصد خود را بیان دارد. مسأله قابل بحث اصلی در مورد مقاله به عنوان یک شکلِ هنری موقعیّت*** آن است که منظور من از آن مجموعه‌ای از سه صورت یا سه شیوه‌ای است که منتقد از آنها شکل نقد ادبی را اتخاذ می‌کند و آنها را درون مقاله جای می‌دهد تا که نقش خود را ایفا کنند. **موقعیّت**، علاوه بر این دربرگیرندهٔ روابط، سبب‌ها، شیوه‌های منتقدان است نسبت به متون و مردمی که طرف خطاب آنهایند، **موقعیّت** در عین حال پویائیهای متن موردنظر خود منتقد را در حین پدید آمدن دربرمی‌گیرد. اولین ترتیب از این وابستگی‌ها، رابطه مقاله با متن است، یا وضعیتی که مقاله می‌کوشد که با متن رویکرد و تماسی داشته باشد. چه شد که مقاله این متن را انتخاب کرده است؟ چگونه وارد متن شده است؟ تعریف نهایی رابطه مقاله با متن و موضعی که مقاله با آن سروکار دارد کدامست؟ دومین شکل رابطه، نیّت و قصد مقاله (و البته قصدی که در مقاله فرض می‌شود و یا شاید خلق می‌شود، همان است که مخاطب آن دارد) از انجام چنین تماسی است. آیا منظور مقاله انتقادی معرفی متن یا معرفی خود همراه با انتخاب متن است؟ آیا مقاله واسطه میان خواننده و متن است یا

---

* *Exhlication de text* ** Essay *** Place

جانب یکی از آنها را می‌گیرد؟ میان ناکامل بودن اساسی صوری مقاله (چون به هر حال یک مقاله است) وکمال صوری اثری که مورد بررسی است اختلاف تا چه حد بزرگ یا تا چه اندازه کوچک است؟ شکل سوم رابطه عبارتست از ملاحظه نمودن مقاله به عنوان قلمروی که در آن انواع مشخصی از رویدادها به مثابه جنبه‌ای از تولید مقاله اتفاق می‌افتد. آگاهی مقاله از حاشیه‌ای بودن خود نسبت به متن تا چه اندازه است؟ شیوه مقاله که با آن اجازه داده می‌شود تاریخ نقشی در ساختن خود مقاله داشته باشد کدامست، به عبارت دیگر در طول پیشینه مقاله، از زمان آغاز تا انجام تکامل آن. کیفیت سخن وگفتار مقاله نسبت به نزدیکی یا دوری از واقعیت یا درون آن، یعنی حوزه تاریخی زنده غیرمتن که همزمان با نوشتن مقاله حضور دارد تا چه اندازه است؟ سرانجام آنکه مقاله خود یک متن است، یا مداخله گری است میان متون، کارش تشدید مفهوم متن است، یا دارای زبانی است که از یک صفحه اتفاقی [متن] راه بسوی موقعیت‌ها گرایش‌ها، جریانها و نهضت‌های تاریخی و در جهت تاریخ می‌برد.

پاسخ منصفانه‌ای به این پرسشها بازگوکننده این مطلب است که تا چه اندازه این پرسشها در مباحث عمومی نقد ادبی معاصر ناآشنا بنظر می‌رسند مسأله این نیست که معضلات نقد ادبی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه مشکل این است که نقد اساساً برای یکبار و همیشه به عنوان امری درجه دوم شناخته شده و این بداقبالی را دارد که پس از تقرر متن و مسایلی که ظاهراً باید مورد بررسی‌اش قرار گیرد پیدا می‌شود. چنانکه اغلب تصور می‌شود که نقد ادبی نومیدانه خود را به متون زمان حاضر متصل می‌کند، در نتیجه کلّ نقد ادبی مجسم کننده دوری از زمان حال است؛ سخنش بیشتر روی به گذشته دارد تا زمان حال. آنچه که من پیش از این کوشیدم که در این باره نقد متن بگویم ـ دیالک‌تیک تعهد آن نسبت به زمان و مفاهیم، تناقض در متن که درباره آن گفتمان بنظر می‌رسد در کار خود متصلب و در عین حال جنبه احتمالی و ممکن را دارد، سرشار از اضطراب اما از لحاظ سیاسی سرسخت در مبارزه میان ظالم و مظلوم ـ همه ردّ تلویحی نقش درجه دومی است که به متن محول شده است. حال اگر ما به جای آنچه که فوکو حقایق آرشیوی* می‌نامد،

* archival facts

بایگانی یا آرشیو را همان حضور اجتماعی مستدل متون در جهان فرض کنیم، پس نقد ادبی نیز وجه دیگری از این حضور است. به عبارت دیگر نقد ادبی بیش از آنکه توسط گذشته ساکتی که اکنون فرمان سخن گفتن از آن یافته تعریف شود در بستر چالش‌ها و فراگویی‌های خود، برای تعریف شدن حضور دارد.

نباید فراموش کنیم که منتقد نمی‌تواند سخن بگوید الّا بواسطه نوشتن که مانند آن کلمه یونانیِ *Pharnakon*، کلمه‌ای دربردارنده معانی متضاد [این کلمه دارای معانی سخن گفتن، ساختن، دارو، زهر و غیره است*.م] که به نحوی دلالت‌آمیز دریدا آنرا همچون مکانی که متضادها تضاد خود را ابراز می‌دارند، ترسیم می‌نماید: اینجا همان جایی است که آن تأثیر متقابل پدیدار می‌شود که معارضان و متضادها را به مقابله مستقیم با یکدیگر می‌کشاند، جایی که معارضان را سرنگون کرده و قطبی را به قطب دیگر، روح و بدن را، نیک و بد، درون و برون، خاطره و فراموشی، گفتن و نوشتن را به یکدیگر تبدیل می‌کند[۲۹]. بویژه منتقد با مقاله آن می‌کند که در بخش اول کتاب روح و صور** لوکاچ طرح آن را ریخته است. آنجا لوکاچ می‌گوید به علّت شکل خاص خود، مقاله ناچار است و در واقع مقاله عبارتست از تطبیق روح آغازین [انگیزه ابتدایی] با شکل مقتضی آن. مقاله‌ها به روابط میان اشیا، میان ارزشها و مفاهیم و در حدّ عالی به معانی می‌پردازند. در حالی که شعر به صورت خیال می‌پردازد مقاله آنها را کنار می‌گذارد، این کنار گذاردن صورتهای خیالی مقاله را به صورتی آرمانی در افلاطون‌گرایی و عرفان سهیم می‌سازد. لوکاچ ادامه می‌دهد که اگر صورتهای مختلف ادبی را به نور خورشید که در یک منشور تجزیه می‌شود مقایسه کنیم مقاله، اشعه ماوراء بنفش است. آنچه در مقاله مشاهده می‌شود گرایش به طرف عقلانی کردن و مفهومی کردن موضوعات و در عین حال راه‌حلّی برای مسایل غایی زندگی است. لوکاچ در طول تحلیل خود به سقراط به عنوان یک شخصیت چهرمانی برای مقاله ارجاع می‌دهد که همواره از مسایل فوری

---

* die seel und die formen

** در مورد این کلمه یونانی و مشتقات آن در زیرنویس قبلی توضیح داده شد و مجدداً متذکر می‌گردد یک معنی اساسی آن نیز به معنای قربانی شدن فرد در برابر اجتماع است قربانی‌شدن یک شهروند برای یک شهر و شاید هم شهادت. م

پیش‌پاافتاده سخن می‌گوید در حالی که در زندگانیش بنظر می‌رسد که ناب‌ترین، عمیق‌ترین و پوشیده‌ترین اشتیاق‌ها، وجود دارد*...»[۳۰]

بنابراین شیوه مقاله‌نویسی جنبه بازگونه‌نویسی** دارد که در درجه اول مفهومش آن است که شکل و صورت به طرزی ناآشکار با توجه به جنبه‌های عقلانی آن، در ارتباط با تجارب زنده شکلی ناقص است. سپس شکل خود مقاله، یا وجود مقاله با توجه به پرسشهای بزرگ زندگی، سرنوشتی طنزآمیز دارد. در مثل خودرأیی و پراکندگی مباحثی که سقراط در باره سؤالات خود مطرح می‌سازد، مرگش کاملاً نمادگر سرشت مقاله‌نگاری است که در آن غیبت سرنوشتی تراژیک مشهود است. بنابراین برخلاف تراژدی، پایانی درونی و باطنی برای مقاله متصور نیست، زیرا تنها چیزی خارج از خودش می‌تواند آنرا قطع کرده و یا پایان دهد، چنانکه مرگ سقراط هم با صدور حکم خارج از صحنه [زندگی] او صادر و به زندگی پرسشگری او خاتمه داد. شکل در مقاله همان نقشی را دارد که صورخیال در شعر: شکل واقعیت وجودی مقاله است و به نویسنده صدایی می‌بخشد که با آن پرسش‌های زندگی را مطرح سازد گرچه همواره این شکل می‌بایست از هنر استفاده و بهره برد، ـ کتاب، نقاشی، موسیقی ـ از هنر به عنوان آنچه که به نظر می‌رسد عنصر اصلی اغلب پژوهشها و بررسیهای آن است.

تحلیل لوکاچ از مقاله در این مورد با تحلیل وایلد مشترک است که نقد بطورکلی بندرت آن چیزی است که خود را حداقل در شکل نشان می‌دهد. نقد شیوه‌های تفسیر و ارزیابی در باره هنر را اتخاذ می‌کند؛ معهذا در واقع با شکلی ناقص و فرآیندی مقدماتی در باره داوری و ارزیابی هنر. آنچه که مقاله انتقادی می‌کند شروع به خلق ارزشهایی است که با آن هنر داوری شود. من کمی پیش گفتم که یکی از گرفتاری‌های مهم ناقدان این است که کار آنها مربوط به گذشته دانسته شده، به این معنی که به کار هنری که در فاصله زمانی پیشین خلق شده مربوط است. لوکاچ به این قید اذعان دارد اما نشان می‌دهد که چگونه منتقدان خود را دارای وظیفه‌ای

* این عبارت که به آلمانی در اثر لوکاچ آمده، سعید آن را عیناً در متن ذکر کرده است. م

** Ironic

خاص از جهت خلق ارزشهایی برای قضاوت در باره اثری هنری مورد نظرشان که برعهده گرفته‌اند می‌دانند، همین وظیفه را وایلد با طمطراق بیشتری بیان می‌دارد: نقد «با اثر هنری به مثابه نقطه آغاز یک خلاقیت تازه رفتار می‌کند[۳۱]» لوکاچ همین نظر را محتاطانه‌تر بیان می‌کند: «مقاله‌نویس نمونه خالص یک پیشگام است[۳۲]»

من نظر دوم را ترجیح می‌دهم چه همان‌طور که لوکاچ مسأله را پرورانده موضع منتقد، موضعی است آسیب‌پذیر، زیرا منتقد مرد یا زن، تدارک کننده انقلاب بزرگ زیبایی شناختی است که از قضا نتایج آن نقد را به صورت حاشیه‌ای درمی‌آورد. بعداً این اندیشه توسط لوکاچ تبدیل به توصیف او از دگرگونی شیئی‌وارگی توسط آگاهی طبقاتی [پرولتاریا.م] می‌شود که در اینجا هم بنوبه خود، طبقه در حاشیه قرار می‌گیرد[۳۳]. با همه اینها آنچه راکه من در اینجا می‌خواهم تأکید کنم، این است که منتقدین نه تنها ارزشهایی که توسط آن هنر قضاوت و فهمیده می‌شود خلق می‌کنند بلکه آنها در نوشته‌های خویش فرآیندها و شرایط واقعی زمان حال راکه با آن هنر و نوشته اعتبار و معنا پیدا می‌کنند، به کار می‌گیرند. این همان چیزی است که ر.پ‌بلاکمور، به تبعیت از هاپکینز آن را به اجرا درآوردن ادبیات می‌نامد. آشکارتر، منتقد تا حدودی مسئول بلیغ کردن آن صداهایی است که اساسی‌اند، یا در جای واقعی خود شنیده نمی‌شوند یا توسط متن‌گرایی مطلق، فرو مرده‌اند. متن‌ها نظامی نیرومنداند که توسط فرهنگِ مهارگر با تسلیم به بعضی نارواییهای انسانی در جزء جزء خویش جا افتاده و نهادینه می‌شوند[۳۴]. خلاصه آن که متون یک جهان آرمانی یکسانِ پابرجا نیستند. کیتز هنگامی که به خاکستردان یونانی می‌نگرد ظاهرِ آن شکل‌های نغز را ستایش می‌کند و در همان حال در زبان چیزی را تجسم می‌بخشد (و شاید نه در هیچ جای دیگر)، شهرکی خالی شده «از مردمان، از پگاه زاهدانه» ایستار منتقد نیز تا حدودی به همین شیوهِ حساسیت شباهت دارد؛ افزون براین کار منتقد می‌بایست غالباً بصورتی باز جنبه ابداعی داشته و در همان مفهوم سنتی بلاغی آن، *Invento* که ویکو آنرا چنان پربار به کار می‌گرفت باشد، یعنی یافتن و به جلوه درآوردن آنچه که در غیر این صورت زیرپوشش دینداری، لاابالی‌گری و یا روز مرگی مخفی می‌ماند.

از همه بالاتر تا زمانی که نقد با تک‌محوری* سرمقابله دارد، اندریافتی که من کارکرد آن را متصل به قوم‌محوری** می‌دانم که اجازه می‌دهد فرهنگی در پوشش اقتدار ویژه‌ای خود را پوشانیده و ارزش‌های خود را برتر از ارزشهای سایر فرهنگ‌ها بداند، تا آن لحظه، نقد جهانی است و درون جهان قرار دارد. حتی برای آرنولد هم همین نتیجه توسط رقابتی که فرهنگی را مسلط می‌گرداند و تقریباً همیشه آن روی تاریک این رقابت پوشیده می‌ماند حاصل می‌گردد: با توجه این امر فرهنگ و آنارشی و زایش تراژدی*** چندان از یکدیگر جدا نیستند.

---

* monocenterism ** ethnocenterism

*** فرهنگ و آنارشی اثر ماتیوارنولد نویسنده و فیلسوف رمانتیک انگلیسی و زایش تراژدی اثر نیچه آلمانی است، هر دو کتاب بحث اساسی‌شان فرهنگ است. م

## هرج‌ومرج‌طلبیِ محافظه‌کارانهِ سویفت*

آثار سویفت تکرار شگفت این نکته است که آثار یک نویسنده در همان حد که می‌تواند تفسیرهای متعددی داشته باشد، در عین حال می‌تواند مبهم و مسأله‌انگیز باشد. کوشش او در این زمینه اساساً کوششی بی‌ریا و سالم بوده است، چه تعداد اندکی از نویسندگان بزرگ انگلیسی وجود دارند که خود را چنین بی‌پروا در قطعات مناسبی که به سادگی قابل تشخیص‌اند شناسانده باشند. یکی از راههای بازبینی این بی‌پروایی این است که به یاد داشته باشیم که ما هنگامی که از صفت «سویفتی» و «سویفتی‌مآب» سخن می‌گوئیم با اطمینان بیشتری است تا که مثلاً بخواهیم سویفت را بشناسیم، موقعیتش را بدانیم و او را مشاهده کنیم. ظاهراً «سویفت» غالباً یک ضمیمه فرعی به «سویفتی» است؛ گرچه سویفت با بنیه بسیار سیزده کتاب به نثر، سه دفتر شعر، هفت مجلدنامه و صفحات بی‌شماری یادداشتهای شگفت‌انگیز از خود به‌جاگذارده است. چنین است که در نزد ناشران و ویراستاران سویفت، به تعداد معینی متن، در نزد زیستنامه‌نویسان، به وقایع زندگی‌اش از ۱۶۶۷ تا زمان مرگش ۱۷۴۵، در برابر روانشناسانِ منتقد به رشته‌ای از خصوصیات، در چشم تاریخنگاران به یک قرن، در نگرش منتقدان ادبی به انواع ادبی، معانی و مفاهیم بلاغی و سنت ادبیش و در فهم اخلاقیان به‌هنجارهایی که گفته شده از آنها دفاع

---

* Suift's Tory Anarchy

می‌کرده، وابسته است. هویت او بیش از هر چیز در سایه ادعاهایی که در باره آثار او شده است پوشیده مانده و اگر این نکته در باره نویسندگان بزرگ همواره صحت داشته است در مورد سویفت که به‌نظر نورمن.ب.براون دزد با چراغ و رام‌کننده ببر وحشی ادبیات انگلیسی است، هیچ‌کم و کسری ندارد.

با این همه به‌رغم تفاوتهایی که این ارجاعات دارند دانسته یا ندانسته سویفت را به عنوان مقاوم در برابر نظامی که باید جایگاه او در آن باشد، به حساب می‌آورند. در هیچ نویسنده دیگری نیست که اصول نظم و آنارشیِ مبارزه‌طلبِ معطوف به پریشانی و انهدام چنین عنان در عنان رود. ر.ب.بلاکمور خاطرنشان می‌سازد که «هرج و مرج‌طلبی واقعی روح همیشه نشان خواهد داد یا نشان داده است که رنگ و بوی محافظه‌کارانه دارد[1]» تصور می‌کنم این بهترین وصف برای سویفت است و به آثار او می‌توان به عنوان مقابله‌ای دراماتیک میان آنارشی مقاومت صفحات نوشته و نظم الزام‌آور محافظه‌کارانه صفحه به عنوان برگی ازکتاب، [کتاب منظم]روآورد. این البته ابتدایی‌ترین شکل مقاومت است: همین مقابله امکان گسترش بسیار دارد از تمایز میان انهدام و حفاظت، غیبت و حضور، هرزه‌درایی و نزاکت تا ابعاد مثبت و منفی‌زبان تخیل، وحدت و هویت. می‌توان گفت موجودیت چنین مقابله‌ای محتوای اندیشه سویفت است که می‌توانیم جوهر آن را در مقاومت در برابر هر آنچه که دارای مرز معین و ثابتی است مشاهده کنیم. معذالک مرزهای این بازی اندیشه را طرد همه چیز مگر اندیشه‌ای سخت متعالی تعیین نمی‌کند ـ منظورم یادآوری به اشاره‌ای است که خود سویفت به روح تسخیر شده و مجذوب خویش می‌کند. بنابراین تجربه مستمری از توانایی و خشونت، «جنون اندیشه» را که ویلیام‌باتلر ییتس افتخار کشف آن را به سویفت نسبت داده، تضمین می‌کند.

تنش میان یک نویسنده به عنوان فردی مشخص و نهادهای محافظه‌کارانه ادبیات که نوشته مدیون آن است، امری است ضمنی که منتقدین آن را درنظر دارند. این تنش بیشتر از آنچه تحمل‌پذیر شود مورد بهره‌برداری شیوه‌های نقدی که گرایش آنها تاکید بر امتیازهای بیرونی دادن به تجربیات گذشته نویسنده در رابطه با محصول تمام شده‌اش، می‌باشد قرار دارد. حال این شیوه‌ها خواه به صورت پدیدارشناسی حیات یا روانکاوی باشند، بررسی کنندهٔ ابعاد از نظر پنهان مانده‌ای‌اند،

آنچه را که ما اصطلاحاً به آن مسایل پیش‌متن* می‌گوئیم که بر آن مبنا توانایی متن یا از درون متن تأیید می‌شود (در این مورد به اثر ارتگائی‌گاست به اسپانیایی *Pidiendo un Goethe desde dentro* رجوع شود) یا از همه ابعاد متن (اثر ژان‌پیر ریشارد دنیای خیالی مالارمه) یا خارج از متن است (مانند اثر برناردمایرز، جوزف کنراد. یک زیستنامه روانکاوانه) آنچه که حاصل می‌شود اغلب یک کلیّت هیجان‌انگیز و فراهم آمدن همکاری صمیمانه میان منتقد و نویسنده است که هر یک از آنها به معنایی همکار دیگری است.

شماری پیش شرط مهم، صورت این شکل انتقادی را فعّال می‌سازد. متونی که بررسی می‌شود از لحاظ جنبه‌های مختلف با یکدیگر در تنازعند جز آنکه همه متن هستند. به عبارت دیگر منتقد دست به تفسیر متن می‌زند اما نمی‌پرسد که متن چرا متن محسوب می‌شود یا اینکه درصدد برنمی‌آید که جستجو کند شرایط اکتسابی که با آن متن کذایی، متن بشمار می‌رود یا نه چیست. برای مثال روشن است که اثر سویفت به نام «ملاحظاتی درباب خوف و رجای حاصل از مرگ ملکه» در ۱۷۱۴ نمی‌تواند همان جایگاه سفرهای گالیور در ۱۷۲۶ را در معیار سنجش داشته باشد، معذالک در هر بررسی کلی که از آثار سویفت شود، بسیار دشوار است که گفته شود، گالیور می‌بایست فلان جایگاه را داشته باشد بی‌آنکه ارتباط آن با «ملاحظات» درنظر گرفته شود. آیا اثری از اثر دیگری متن‌تر است؟ قراردادهای ساده تالیف یا انتشار به سهولت می‌تواند تعیین کند که نوشته‌ای متن محسوب میشود یا نه؟ از اینها گذشته مصادره به مطلوبی از قبیل متن - پیش‌متن** ـ متن هم نمی‌تواند مطرح باشد چه پیش‌متن هم نشان داده است که می‌تواند در سطوح مختلف متن، سطوح معنوی، زمانی یا مکانی آن حضور داشته باشد (در حاشیه متن و عمیقاً درون آن) اما هنر منتقد آن است که پیش‌متن را با متن یکجا و همزمان در نظمی تازه جمع کرده آنطور که اختلاف میان آنها را از میان بردارد ـ بستگی به آن دارد که شخص تا چه حد اصول استعلایی تبدیل‌پذیری را که تفاوتها را تغییر شکل می‌دهد در برابر داشته باشد. پیش‌متن، بدون چنین اصولی همچنان بیگانه مانده و بی‌فایده است.

---

* Pretext

** text - Pretext - text

سرانجام آنکه فرض در باره یک فضای مشترک؛ فضایی که متن و پیش‌متن و نقد را یکجا دربرگیرد، در این فضا هیچ مسأله اساسی از نظر دور نمی‌ماند همه امور پنهانی و مهم آشکار می‌شود، آنچه شایسته گفتن است گفته و در جوار یکدیگر قرار می‌گیرند. تصادفی نیست که این شیوه‌ها مناسب نقد نویسندگان رمانتیک و مابعد رمانتیک است که برای آنها همه نوشته‌ها آشکارا استعاره ناقصی است از خودآگاهی آدمی و نوشتن به مثابه آینه‌ای است برای دیدن خصوصیات یکدیگر. دِین این طرز فکر به نقد و سنجشگری روشن است چه نقد است که مسایل را بدین شیوه منظم می‌سازد.

با اتخاذ این شیوه، نوشتن در عین حال شکلی از زمان گذر است. زبان ادبی به مفهوم ویژه آن دربرگیرنده نیّت نویسنده است و در این مدت تلاش خواننده [برای درک آن]، این زبان دلالت‌های مختلفی را به علت وضع زمان‌پذیر خویش به دست می‌آورد: این روال عادی تفسیر است. مهم این نیست که تفسیر تا چه اندازه جدّی است، پیوستاری مستمر زمان همواره می‌بایست برقرار باشد حتی اگر مسیر این حرکت جنبه دَورانی داشته باشد. ژرژپوله در *Les Métamorphoses du cercle* این تصویر را با تأکید فوق‌العاده‌ای مطرح می‌سازد: شیوه بازگشت به اصل در بهترین صورت خود بنحوی خارق‌العاده اصیل و فراگیر است ولی در شکل بد آن می‌تواند نازل و محدود باشد. آنچه که درکار نقد بازگشتی یا ترمیمی، زیرساخت طرح منتقد است مشابه تملک و به دست آوردن متن است چون نمی‌توان چیزی را ترمیم نمود مگر آنکه اول آن را در اختیار داشت. و تنها چیزی را می‌توان به تملک درآورد که معتقد بود قبلاً آنجا بوده است.

علیه چنین فرض ایدئولوژیک مالکیت بنیادی است که آثار سویفت می‌جنگد[۲]. به جز چند استثنا اغلب آثار او، دقیقاً آثاری وقف موقعیت‌ها است: از یک موقعیت خاص انگیزه می‌گیرد و سپس می‌کوشد آن موقعیت را به نحوی تغییر دهد. این مطلب بطور واضحی در مورد داستان لاوک ۱۷۰۴ و رفتار متحدان* ۱۷۱۱ و ممتحن** ۱۷۱۱ و نامه‌های بزاز ۱۷۲۴ صادق است. علاوه بر این با انتشار و در نتیجه

* a tale of tub
** Examinery

شیوع بیشتر آثار خاص او از جمله سفرهای گالیور توجه او را بسوی واقعه و نه کار هنری و مهارت تخصصی آنطور که ما از این واژه‌ها برداشتی داریم جلب می‌کند آنچه را که راوی شیدای داستان یک لاوک اعتراف می‌کند این است که آنچه او می‌گوید تنها برای یک لحظه حقیقت دارد و این خود پیش طرح مضحکی است از آنچه در اثر بعدی سویفت صورت جدی به خود می‌گیرد. رفتار متحدان و روح مردمی محافظه کاران در ۱۷۱۳، گویی در خیابانهای لندن، همان‌طور که واقعاً هم هست، اتفاق می‌افتد؛ کارآیی این آثار به عنوان ابزاری در دست محافظه کاران در رژیم هاری ـ سنت جان، اساساً وابسته به این حقیقت است که تا می‌شود باید مردم بیشتری را جلب کرد، هرچه سریعتر و هراندازه با اشتباهات کمتر. در هر دو اثر توزیع سنجیده موضوع و مهارت بلاغی از مشخصات آنها و با واقعه‌ای که هدفش پیشروی است مربوط است. وقتی که واقعه صورت می‌گیرد، یک واقعه تاریخی رخ داده است؛ اگر هر آینه در یادها می‌مانند، بمثابه ردپا و نشانی است از آن واقعه، یادگاری از زمانی مشخص که قدرت اساسی آنها اکنون تحلیل رفته است.

بنظر می‌رسد که سویفت خود مسحور ناپایدار بودن وقایع بوده است توجهی که نه تنها مربوط به علاقه مادام‌العمرش به گفتگو (واقعه‌گویا) بود بلکه به‌خاطر دلمشغولی او به تاریخ، به زبان درست و بی‌اعتمادی سرسختانه‌اش به هر چیزی که از طریق تجربه مستقیم، صدق آن نتواند به اثبات رسانده شود. تصویرپردازی دکتر جانسون از پوپ که در حال نوشتن کلمات نگاه حسودانه‌ای به چاپ آنها در آینده دارد، بخوبی معادل لطیفه‌های مغرضانه‌ای است که در زندگی سویفت اثر خود او هم مشاهده می‌شود که در آن رئیس [دانشکده]، ظاهراً خود سویفت از اینکه پیرمردی نبوغ جوانی که سرگذشت یک لاوک را نوشته است، درک نمی‌کند، برافروخته می‌شود. در واقع در کلیه داستانهای ساختگی درباره سویفت، حال از خانم پیلکینگ یا جانسون یا نیکولز باشد، نوعی ناموازنی شگفت مشاهده می‌شود. از یک ماجرا یک روایت یا روایت دیگر در مورد سویفت متضاد است: خانم پیلکینگ داستانهایی از کثافتکاریهای بی‌معنی او همراه با حکایاتی می‌گوید که او را مهربانترین مردان می‌نمایاند. تردید نیست که این حکایتها ذوالوجهین‌اند، یک رویه آن سویفت، زنده بیدار است، مردی است پیچیده، رویه دیگر آن چهره‌ای

است افسانه‌ای که بعداً بصورتی بسیار مؤثر در داستانپردازی جویس و شعر یتیس و یا کل آثار بکت ظاهر می‌شود. تباین واقعیت میان آنچه سویفت حقیقتاً می‌گفت و می‌کرد و آنچه در باره او می‌توان گفت دقیقاً تفاوت میان کلماتی است که در باره واقعه مشخصی گفته می‌شود که اوضاع و احوال [زمان واقعه] اکنون آن را ترک کرده است. تفاوت میان وقایعی خشک و حتیٰ ناخوشایند و بازمانده‌هایی نامنسجم که تفسیر و بازسازی را می‌طلبد. شگفت‌آور نیست که **داستان یک لاوک** و **سفرهای گالیور** بهترین «متن»های سویفت شناخته شده و به تبع آن آثاری صاحب عامترین مقاصد، دارای بیشترین شرایط متن‌پردازی و نوشته‌هایی که بیشترین توجهات انتقادی را به خود جلب کرده است. این دو اثر در عین حال در برابر طبقه‌بندی‌های کلی و صناعت ادبی انعطاف بیشتری دارند.

با اینهمه اگر با توجه به سایر آثار سویفت، قضاوت بشود این ذخائر کتابخانه‌ها و موضوع نقدها بنظر می‌رسد که آثاری تصادفی باشد که سویفت آنها را جهت جلوه دادن این حقیقت پرداخته که او نویسنده شبه‌ادبی است که ابزار نهادهای ادبی را وقتی که مناسبتی پیدا می‌کند یا لحظات بیکاری اجباری درکار است، مورد استفاده قرار می‌دهد. نامه‌های نبوغ‌آمیز نغز سویفت به دوستانش در انگلستان در باره گالیور، راهنمائیها و رازگشائیهای او در باره **داستان یک لاوک** که در روایت‌های بعدی از این اثر هوشمندانه به کارگرفته شده، کارهای شگفت‌آوری چون **گالیوریانا** اثر اسمدلی را پدید آورد همه اینها ملحقات کمدی‌واری است که به عنوان ضمیمه‌ای به واقعیت، بیش از این خود را نمایان ساخته بود. آنچه که نوشته‌های سخت ادیبانه سویفت را از بسیاری مقالات سیاسی و مذهبی‌اش متمایز می‌سازد این است که رساله‌های اخیرالذکر آبشخورش وقایعی درون وقایع جهان است، در حالی که آن یکی که ابتدا ذکرش رفت یا جنبه کمدی داشته یا ادبی و متن است و بطورکلی، واقعه و رویداد محسوب نمی‌شوند، برعکس **داستان یک لاوک** مشخصاً برای این نوشته شد که آنچه در آینده اتفاق می‌افتد پیش‌بینی کرده و توجه جدّی را به خود جلب کند. کمدین‌های رواقی اثری از کِنِر[1] بنحوی درخشان بحثی دارد که

1- Kener

داستان [یک لاوک] کتابی است که کتابیّت محض کتاب را به مسخره گرفته و نقض می‌کند. سفرهای گالیور،هر چیز دیگری هم که باشد، اثری است که گذشته تاریخی را به مثابه نقاله خودآگاهی ادبی میان خواننده و شبه‌زمان حال که اغلب ماجراهای گالیور در آن روایت می‌شود به کار می‌گیرد. چنین است که ما مجبوریم این کشف سویفت را جدی بگیریم که وقایع عینی و کلمات در جهان چیزهایی نیست که به سادگی قابل تبدیل به یکدیگر باشند [جانشین یکدیگر شوند]، چه کلمات از اشیاء منتزع شده و به دنیای سراسر کلامی خود وارد می‌شوند. اگر کلمات و اشیا [وقایع عینی] هرگز با هم تطابقی داشته‌اند این بدان علت است که در زمانهای مساعدی واحد سیاسی غالب هر دو را در آنچه که می‌توان یک واقعه نامید نزدیک ساخته که البته این ضرورتاً دلیل ارتباط متقابل و یا رابطه برقراری نیست. معهذا تضاد میان یک واقعه و نوشتن به عنوان جانشین آن واقعه در آثار سویفت عامل مهم رودررویی است. افزون بر این بنظر می‌رسد که سویفت نسبت به تفاوت میان نوشتن و حرف زدن حساسیت بسیار دارد. هر فعالیتی ـ و این مطلب به‌خاطر جدی بودن اندیشه سویفت شایسته کمال دقت است ـ می‌تواند دو صورت داشته باشد، یکی درست و راستین، دیگر نازل و بی‌مقدار. صحبت کردن درست، گفتگو است که در «اشاراتی به مقاله‌ای در باره گفتگو» (۱۷۱۲-۱۷۱۰) به عنوان امری که سریعتر از هر ایده دیگری انجام‌پذیر است محسوب شده، زیرا که امکان پالایش آن به حالت آرمانی صِرف وجود ندارد.

> چیزهای بسیاری که انسان‌ها برای خوشبختی اجتماعی و فردی به دنبالش هستند با عقل یا حماقت چنان آن‌ها را پالایش و درخشان می‌کنند که در هیچ چیز نمی‌گنجد اِلّا در آرمان: یک دوست واقـعی، یک ازدواج خوب ، یک نوع حکومت کامل. و شماری موضوعات دیگر نیاز به چنان زیباییهای گوناگونی دارند که انسان را طی هزاران سال از تبدیل خیال خود به کمال ناامید ساخته‌اند: امّا در گفتگو این همه به صورت دیگری وجود دارد، در این قلمرو ما درصددیم از هزار اشتباه به پرهیزیم، هر چند که دشواری‌هایی به همراه دارد امّا همه در اختیار قدرت آدمی است به جای آن که تنها به صورت یک آرمان باقی بماند. از این‌ها گذشته در نظر من

درست‌ترین راه برای تفاهم در گفتگو شناخت نقایص و خطاهایی است که عنوان می‌شود و از این جاست که از طریق مذاکره هر آدمی برای خود حکمتی اخذ می‌کند که گفتگو آن را فراهم آورده است

بدیهی است یکی از دلایل این تاکید، حداقل حضور جسمانی دو دسته از مردم است و تمام کارهای بعدی سویفت نشان از این دارد که این دو گروه گفتگو کننده حضورشان می‌بایست محفوظ باشد. قوانین گفتگو وابسته به چنین حضوری است که می‌بایست سلطه داشته باشد و در جهت مصالح آن است که موضوع و شیوه و سبک روابط متقابل می‌بایست به‌کار گرفته شود. حتی در توصیف یک موعظه خوب کوشش سویفت آن است که موجودیت واقعی صاحب سخن و مستمع را در ظرف واقعه‌ای زمانی بریزد و این واقعیت تنها وقتی عملی تواند شد که واقعیتهای مقدم و اولیه حضور [حداقل وجود دو گفتگو کننده. م] درنظر گرفته شده باشد. اما در عین حال یک نقص آشکار درکار گفتگو هست. چه آنچه که در یک مکالمه گفته شود کلماتی است که برای همیشه از دست رفته است، مگر شاید به صورت خاطره‌ای دلپذیر، این است که گفتگوی «بی‌مقدار*» که فرد اعلای آن «مکالمات مؤدبانه» است (۱۷۳۸) سخن گفتنی بدون توجه به حضور [دیگری] است. موقعیت اجتماعی تنها جواز حرف زدن است: این امر سخن گفتن را به نوعی شکل‌گرایی کلیشه‌ای مد روز تغییر می‌دهد که چیز خاصی لازم ندارد جز آنکه شروع شود یاکه راهی است که باید ادامه یابد. منطق گفتگوی مؤدبانه همان‌طور که در مقدمه‌اش توضیح داده شده این است که حرف مؤدبانه در واقع با خودش گفتگو دارد. می‌شود این زبان را با گوش دل یاد گرفت که همواره کاربرد داشته، محدود و بسته است، توانائیش ذاتی آن است و واقعاً وابسته حضورگوینده و شنونده نیست، از این‌جا است «توفیق» سالها نقّالی و موعظه ویگستاف. از همه بالاتر گفتگوی «بی‌مقدار» به صرفه نزدیک، صرفه‌جویانه و قابلیت حفظ کردن در ذهن را دارد زیرا بر همه اصول و بر هیچ اصلی استوار نیست، هرگز معنی نداشته و همیشه یک معنی دارد ـ گفتگوی مؤدبانه، زبان مطلقاً همیشگی است که مردم آن را به‌کار می‌برند.

---

* debase

نظرات سویفت در باره گفتگو تقریباً در سراسر عمرش تغییرناپذیر باقی ماند، حتی اگر ما کارهایی چون یادداشت‌هایی برای استّلا؛ اشعار روز تولد استّلا، سرگرمیهای انگلیسی ـ لاتینی، تجربه‌های زبان اسپانیایی و مشغله‌های باشگاه اسکریبلروس* به عنوان روایت‌های دیگری در باره مسأله گفتگو فرض کنیم. و اگر نه عیناً روایت دیگری، نزدیکترین به آنچه که تاکنون سویفت در کار نویسندگی با حضور سایه سنگین گفتگو بر آنها، انجام داده است. نکته‌ای که در این‌جا نیاز به گفتن دارد این است که من معتقدم که نوشته‌های سویفت خود از سخن گفتن واقعی انسجام کمتری دارد: و نیز معتقدم که همین را خود سویفت در باره آثار خویش و بطورکلی درباب نوشتن می‌دانست. فرمولهایی چون «سبک ساده» که توسط جانسون به ناف سویفت بسته شده، یا «کلمات مناسب در جای مناسب» (از چنته خود سویفت به در آمده) به زیبایی نوشته او کمتر چیزی اضافه می‌کند. نوشتن درست برای او منحصراً تطابق با واقعیت نبود. نوشتن خود واقعیت بود؛ بالاتر از آن نوشتن یک واقعه بود، که از وقایع دیگر حاصل شده و اکنون به سَمت وقایع دیگری روان بود. رفتار متحدان اثری است از لحاظ ترتیب زمانی و مکانی بی‌همتا، برعکس نوشته بی‌مقدار نوشته‌ای است با زمانمندی** و مکانمندی*** ضعیف.

پی‌آمدهای این تصویر در باره نوشتن که بنظر بسیار ساده می‌رسد از اهمیت بسیار برخوردار است ـ نه تنها برای سویفت برای خواننده نیز. ملاحظه می‌شود که چگونه نویسندگی خوب به زمان و مکان آن مربوط می‌شود. نوشته خوب چیزی است که اتفاق می‌افتد، چیزی است درگذشته و مانند گذشته. نیروی آن برای منتقد تاریخنگار زمان حال چیزی از دست رفته است؛ از قضای روزگار خود نویسنده نیز در قطع توانائیش نسبت به اثر خود، دست کمی از [منتقد و تاریخنگار] ندارد. برای سویفت «حقیقت» ساده مفهومی بس بزرگ دارد: معنی آن (همان‌طور که در یک اثر خویش پس از دگرگونی وضع حزب توری سوگمندانه دست به آزمایش زده است) این است که زمان و مکان برای او به عنوان یک نویسنده شایسته اتفاقی بوده که پیش‌آمده و سپس دوران آنها گذشته است. از یک نویسنده خوب، او به نویسنده‌ای

---

* Scriblerus Club ** Timing *** Placing

با خاطراتی پریشان ازگذشته و پیش‌بینی‌هایی از آینده تبدیل شده است.

تمایزی که رولان‌بارت میان *ecrivant* (نویسنده‌ای که در باره چیزهایی می‌نویسد که وجود دارد، یک خلاصه‌نویس از وقایع و اندیشه‌ها) و ***ecrivain*** (نویسنده‌ای که در باره موضوعی می‌نویسد که گرچه ناموجود نیست اما وجودش تنها به نوشتن آن مربوط می‌شود) به ترتیب به سویفتِ سالهای ۱۹۱۴-۱۹۱۰ و سالهای پس و پیش از این تاریخ مربوط می‌شود. دو قطعه در اینجا آورده می‌شود که یکی از داستان یک لاوک و دیگری «خاطراتی، در باره تغییراتی که در سند ۱۷۱۰ در دولت ملکه اتفاق افتاد» برگرفته شده است. هر دو اثر سخن بر این دارد که چرا به نگارش درآمده‌اند اما در اولی سویفت نقابی بر چهره دارد و در دومی صدای خود او را می‌شنویم. آنچه در هر دو چشمگیر است این که، یک نوع ترفند در آنها به کار گرفته شده است ـ کتاب اخیر یک اثر برگرفته شده است که توسط یک ***ecrivain*** نوشته شده ـ با همان نتایج مشابه سبک غیرمستقیم، گویی این حقیقت را پنهان می‌کند که موضوع واقعی خود نوشتن است. نویسنده به دلایل مختلف خود را محق نمی‌داند که احساس کند به راستی در میان آنچه که می‌نویسد قرارگرفته است. در داستان انحراف، یک شگرد است، در خاطرات، انحراف همان شیوه زندگی همیشگی سویفت، کنارکشیدن از مرکز وقایع است. همان‌طور که خواهیم دید این مسأله تا ایام سالمندی سویفت طول کشید تا که او بتواند مَحَرم نوشته خود گردد.

عقلای زمانه حاضر بی‌شمارند و متنفذ، حال که عظمت کلیسا و در مخاطره همه‌جانبه‌ای افتاده است مباد که توسط این حضرات که صلح طولانی به آنها فرصت داده؛ سوراخهای ضعیف مذهب و دولت مورد تجاوز انگشت‌گردانیهای آنها واقع شود. از دیرباز برای جلوگیری از این امر و کُند کردن تیغ و شکستن بازوی آنان، و منع آن هیولاها از دلیل‌تراشی و موش‌دوانی در باره چنین‌نکات دلپذیری تمهیداتی اندیشیده شده است. همه اینها سرانجام بر یک نکته متفق‌اند. آنکه این تمهیدات زمان و هزینه‌ای لازم دارد تا که کارآمد شوند. در این میان از جانب نخبگان عقلای زمانه خطر هر لحظه بیشتر احساس می‌شود (دلایلی نیز برای این ترس وجود دارد) خطر توسط قلم، مرکب و کاغذ که در زمان، تبدیل به مقاله‌ای می‌شود همراه با سایر سلاحها برای اقدام فوری: از روی ضرورت مطلق می‌توان قضاوت

کرد که مصلحت‌اندیشی تازه‌ای باید تدبیر کرد تا که طرح اساسی به مرحله پختگی خود برسد. برای رسیدن به این هدف در یک مجمع عالی چند روز پیش این کشف مهم توسط پژوهشگری کنجکاو و مهذّب فاش گردید، دریانوردان رسمی دارند، آنگاه که با نهنگی برخورد کنند برای سرگرم کردن او چیزی تغارمانند یا لاوک شکل بسویش پرتاب می‌کنند و به این ترتیب با منحرف ساختن اوکشتی در امان می‌ماند و دستهای خطر از دامن آن کوتاه. این قصه به مجرد گفته شدن، اسطوره‌بندی شد. نهنگ به عنوان لوایتان‌هابز معرفی شد که کارش دست و پنجه نرم کردن با اصول اعتقادات مذهبی و دولت است، که بسیاری از آنها توخالی، منجمد، تهی، آزاردهنده و زشت و خشن و وابسته به گردش ایام‌اند. این همان لوایتانی است که گفته می‌شود عقلای رِند زمانه سلاح مرگبار خود را از او دریافت می‌کنند. کشتی در حال خطر به سادگی معلوم است که همان مصداق کهن دولت است. اما این تغار را چگونه می‌توان تحلیل کرد، کاری است دشوار، بالاخره پس از مدتها تحقیق و بحث معنی حقیقی مکشوف افتاد: فتوا چنین صادر شد که برای جلوگیری از برخورد و دست پنجه‌نرم کردن نهنگ‌ها با دولت (که خود او نیز به حق دستخوش بی‌ثباتی است) لوایتان‌ها می‌بایست حواسشان با داستان تغار در این بازی پرت شود. و از آنجا که نبوغ من متاسفانه جلایی در طریق عمل ندارد، پس مرا مفتخر به نمایش داستان نموده است (آثار منثور، جلد ۱، ص ۲۴ـ۲۵متن انگلیسی) قطعه دیگر:

حدود چهار سالی که مراتب اعتماد وزیر نسبت به من ادامه داشت، در واقع به آن اندازه نبود که دوستان و بویژه دشمنانم در هر دو مجلس به آن معتقد بودند: اوقات، ایام پردردسری بود شامل مذاکره با خارج و اداره و دسیسه و توطئه در داخل، تصور می‌کنم سالها پس از این که صحنه‌ها جای خود را با صحنه‌سازی‌های تازه عوض کردند، برای آنان که نسبت به من و یا خاطره من علاقه‌ای شخصی دارند مایه سرگرمی است که بعضی سجایا که مربوط به معرفت و مراقبت‌های من بوده است پیدا کنند، چه در هر صورت تصور من این است، که درست یا نادرست من در امور محرمانه نقشی داشتم.

برای سویفت و برای منتقد تمایز میان این دو قطعه تنها تمایز ثانوی، ادبی است. امّا در درجه اول اینها جنبه زبانشناختی و هستی‌شناسی دارند و من کلمه تردیدآمیز

را اضافه می‌کنم. موقعیت نویسنده در جهان با تغییر اوضاع سیاسی و تاریخی تغییر کرده است. در داستان، سویفت ادای انحراف* را درمی‌آورد، در حالی که در این یکی کار خود انحراف است. علی‌رغم دلایل مختلف هر دو قطعه توسط یک *ecrivain* نوشته شده است. سویفت که سرسختانه به طرفداری از رژیم (توری) چسبیده بود، تصور می‌کرد کوشش‌هایش باعث می‌گردد که نوشته‌های او، جزیی از قدرت فائقه همه نوشته‌های سالهای ۱۷۱۴-۱۷۱۰ محسوب گردد. سیاست توری که سویفت در باره آن می‌نوشت و از آن حمایت می‌کرد سیاست واقعی و جاری بود: در اینجا او یک معامله‌گرِ نوشته، یک مؤلف بود. مخالفت با «ویگ» تنها یک موضوع فراافکنی [خطاهای خود را به دیگران نسبت دادن] و مایه نوشته‌های سردستی و مهمل بود. این مبنای استراتژی همیشگی سویفت بود. پس از ۱۷۱۴ سویفت دیگر جایی نداشت جز بیگانه‌ای برای ماشین انعطاف‌ناپذیر حزب ویگ. او خود تبدیل به مهمل‌نویسی فراافکن شد که قبلاً دیگران را به آن متهم می‌کرد.

کارهای اخیر تحقیقات تاریخی (ریشه‌های ثبات سیاسی: انگلستانِ ۱۶۷۵-۱۷۲۵) از پلامب و انقلاب اقتصادی از دیکنسن و بلینبرک و محفل او از کرامنیک، احساس غبن و اسف سویفت را می‌رسانند. پس از ۱۷۱۴ انگلستان از بسیاری جهات تغییر کرد، بویژه از لحاظ مرجعیت سیاسی، انگلستان دیگر دنبال شخصیت‌ها نبود، بلکه به گسترش نظام اداری غیرشخصی که والپول (سیاستمدار انگلیسی ۱۷۹۶-۱۷۱۷ چهارمین اِرل‌آکسفرد. م) آنرا به کار گرفته و کامل کرده بود علاقه داشت. این تغییر همان تغییر ساختاری بود که در پایان قرن هفدهم در اروپا پدید آمده و مورد مطالعه افرادی چون فرانتزبورکند، لوسین‌گلدمن و برناردگریتسن قرار گرفته است. دیگر، وقایع مستقیماً به اشخاص ارتباط نداشت. ارزشهای متصلب خاک و خون به ارزشهای متغیر پولی، استقراض دائم دولتی و سوداگری شهری تبدیل شده بود. لیاقتهای اشرافی توری که در نظر سویفت بهترین قالب برای زندگی مردم انگلستان بود از حیّز انتفاع به دست اقلیتی سودپرست از حزب ویگ، افتاده بود. اگر پیش از این سویفت آثار خود را در موقعیتی همآوا با اوضاع می‌دید یا

* Diversion

همزمانه با شرایط سیاسی، پس از ۱۷۱۴ مشاهده می‌نمود که هم او هم نوشته‌هایش جلوه‌گر معمایی میان زبان و واقعیت موجود است؛ دو صورت ناصمیمی منتزع شده از آنچه با افسوس (صورت مشترک زندگی) می‌نامید.

این است دلیل آن که، جامه یک ایرلندی وطن‌پرست، بر قامت سویفت رسا می‌نماید. نقشی سرشار از تضادهای برانگیزنده میان قلم و سیاست. زبان نوشتاری ایرلندی، در حد کمال، اعتراض آنچنانی را آنچنان‌تر کرده، گسستگی غیرقابل تحمل میان آنچه که بوده [ایرلند] و امکان‌ناپذیر بودن آنچه که خواهد شد [طرح مستعمره شدن ایرلند توسط انگلستان] را شدت می‌بخشد. برای نمونه صحنه نیم‌پنی‌های وود در نامه‌های یک بزاز از خطاهایی محسوب می‌شود که سویفت آن را به این دلیل مورد حمله قرار می‌دهد که طرح فقط در مرحله طرح باقی می‌ماند. در آن تخیلات درخشان که ملاکان ایرلندی با گاریهایی مملو از سکه‌های بی‌ارزش شده که پشت سر آنها حرکت می‌کنند برای خرید می‌روند، فراافکنی در برابر یک فراافکنی دیگر است، ضدحمله‌ای است در برابر یک حمله که با عناصر خود آن صورت می‌گیرد ـ تخیل[۴]. یک واقعه خیالی که با نوشتن گسترده می‌شود، با تخیلی که بصورتی استهزاآمیز عرضه شده و وقایع حقیقی را تغییر می‌دهد؛ بنابراین اندیشه سویفت نسبت به حضور وقایع وفادار می‌ماند، الا اینکه با شیوهٔ طنز نوشتاری داستان این کار را انجام می‌دهد مانند طرح وود، داستانهایی که جانشین واقعیت شده است.

آنچه را که من با شتاب خلاصه کردم تشریح و توصیف بیشتری را نیازمند است. اگر هر آینه این خلاصه ارزشی داشته باشد، عبارتست از قرار دادن آثار سویفت در جریان مخالفت‌های اساسی و قطع و وصل‌هایی است که آثار او در قرن بیستم با آن روبرو است و آن را در محدودیت قرار داده است. علاوه بر این ما با آثاری روبرو هستیم که خود بر خود حکم نفی صادر نموده که به عنوان یک واقعه توفیقی نداشته است، یعنی وجودش درگذشته، محو و از هم پاشیده گردیده است. در نظر سویفت تاریخ تا آنجا که زبان با قدرت سیاسی مترادف است خود از خویشتن حمایت می‌کند (همان‌طور که در نامه خویش به هارلی در باره حراست از زبان انگلیسی آورده است). [در این نامه] سویفت بسیار مفتخر است که نوشته‌های او منحصراً در

خدمت حزب توری است، سویفت نوشته‌های گذشته خود را جزیی از رژیم می‌دانست، وقایعی در تاریخ؛ معذالک شیوه شکاکانه‌ای که او با آن در دوران اوایل فعالیت خویش و اواخر آن پیش گرفت، خطرهای هرز رفتن زبان را از قِبَل قدرت سیاسی و واقعیت اجتماعی به او حالی کرد و مطمئن شد که به کنترل سختی بر کار زبان نیازمند است.

برای نمونه، مقایسه میان فقدان قریحه سویفت در «درباب حوادث آخرین بیماری سِرویلیام‌تمپل و شفای او» در ۱۶۹۳ و درخشش چهل سال بعد او در (*Poetik fire*) در (درباب شعر و شاعری: یک راپسودی) ۱۷۳۳، تکان دهنده است. دو قطعه زیر نشان می‌دهد که قریحه شعری، نخست در زمینه‌سازی شاعر برای پشت‌گرمی به واقعیت از دست می‌رود و سپس با از دست رفتن موضوعی واقعی، شعر بی‌مقدار می‌گردد. آنچه که بین این دو شعر وارد ماجرا می‌شود دورانی است که سویفت را تصادفاً شاعر می‌کند (۱۷۱۴-۱۷۱۰) این چهار سال در بافت آثار حیات سویفت، ذره‌ای است که بر روی آن بارانی از کلمات، تفسیر و خاطره می‌بارد- همگی در لفظ پیچیده و همگی ناتمام.

به تو تمایلات مرگ‌آلود ذهنم را مدیونم
چنانکه اندیشه‌های تب‌آلود ناخوشم را
به تو آنچه را که اغلب می‌کوشم پنهانش سازم
تحقیر احمقان را که بهانه‌ای برای غرور قرار داده‌ام
از توست که هرگونه فضیلتی چون سربرآورد؛
ره به فلاکتی می‌برد یا به شرارتی بدل می‌گردد.
این‌ها است آنچه را که شعر بزرگش می‌پندارد
«جانا! به دنبال سود و تملق و نادرستی مباش
و نه اندیشه خود را وقف آنهانما
بیاموز که دست زرین کمک را رها کنی
اینها سنگر دفاع مطمئن تو باشد، دیوارهای آهنی:
بدان که هیچ کار درستی بر پایه گناه استوار نیست
و از آنجا که چشم‌انداز نومیدی، روح ترا

مانع است که جلوه‌گری نماید، پس خود را در این
چادر حقیر پوشانده‌ای
این چند موهبت نامأنوس تو، چنان است
که خفت می‌پروراند، در حالی که امید تعالی بسرداری»
مالیخولیایی این چنین، لطفی دربر ندارد
می‌تواند فریب دهد اما قانع‌کننده نیست.
نور ضعیفی است بر اندیشه‌های ناتوان
محتوایی فقیر است که اوهام آن را درمی‌یابند
طلسم تو درهم می‌شکند و از این لحظه
من از قدرت ظاهریت چشم می‌پوشم
از آنجا که اثیر تو بر نفسهایم سنگینی می‌کند
با نسیمی، همه اوهام خاموش می‌شوند.
(آثار منظوم ـ ص ۴۲ـ۴۱)
چه سان سالکی تازه، رموز گوناگون
را برای انتخاب می‌آموزد،
و چگونه تشخیص می‌دهد کدامیک
خون شعر است یا قلم‌انداز دست و پنجه است؟
پس گوش فراده به پیر دیر خطاکاری سرد و گرم چشیده
که جوان آغازگر را چنین تعلیم می‌دهد:
«به درونت بنگر و اگر در خود انگیزهٔای سخت
یافتی اندیشه‌ات را تجهیز کن.
قاضی منصف قلبت بهترین
موضوعات را پیش رویت می‌گذارد
آنچه که نبوغ تو بیش از همه به آن مایل است
حال، طنز است یا ستایش یا اشعار طیبت‌آمیز
یا قصایدی بالحن سوگوارانه.
یا پیش درآمدی ازمنبعی ناشناخته [چه تفاوت]

آنگاه با اولین طلایه‌های شعشعه بامدادی
با دعوت الاهه شعر به سرودن بپرداز:
خط بزن، تصحیح کن، بپالای
بیافزای، کم کن، میان سطرها بنویس
هشدار؛ هنگامی که ابداع رو به ضعف گذاشت
دستت را گاز بگیر و سرت را به‌خاران! (آثار منظوم، ۵۷۲ـ۵۷۱ متن انگلیسی)

قافیه (*Sinner* = خطاکار) و (*Beginner* = آغازگر)، روشن است که نوآموز عادت یافته به شعر را به قاطعیتی اجتناب‌ناپذیر رهنمون می‌شود. هر دو نویسنده، به معنای *ecrivain* (به‌نظر بارت) هستند، برای ایشان تجربه‌ورزی شعر عبارت از کوشش غرورانگیز بیهوده‌ای است که تصنیف ادبی را در دنیای واقعی تعبیه کنند. الاهه الهام مرخص است و با احساس کهتری وحشیانه‌ای است که نوشتن در جوار واقعیت برافراشته می‌شود: اینها آغاز و انجامی است که انتظار سویفت و منتقدش را می‌کشد. کار، کاری است ادبی که ثبت آن در آثاری جلوه می‌کند که لازم است تاریخ سیاسی گردد ولی این تاریخ سیاسی رسوبی بی‌اثر است. «در باره شعر»، قدرت خود را از جمله به شعر بی‌مقدار و نازل به دست نمی‌آورد بلکه این نیرو در عین حال از این سرخوردگی ناشی می‌شود، که شعر زمانه واقعاً نازل و بی‌مقدار است. واقعیتی ناگوار نیست که تعلیمات سویفت ـ که در همین اثر «در باره شعر» و گفتگوهای مؤدبانه و راهنمایی به نوکران و از این دست گلچینی از آثار بدی هستند که با مهارتی خوب وصف شده‌اند؟ آنچه در این آثار می‌تواند به وصف درآمده شده باشد، عبارتست از چیزهایی که برای زبان نوشتار مناسب است و هر دوی موضوع و رسانه آن جایگزین واقعیتی چرکین است که در قلمرو خویش قرار ندارد. البته لازم است که انرژی خلّاقه سویفت را به عنوان امری ناشی از دیدگاهی که او را به عنوان یک قدیس انگلیکن که زندگی‌اش را محصول وقایع یک دوران تصویر می‌کند بدانیم. درعین‌حال برعکس خدمت بزرگی به او کرده‌ایم اگر گسستگی‌های زندگی او را همان‌طور که او تجربه کرده است بپذیریم: ضایعات بالفعل یا بالقوه رهاکردن سنت، میراث، وضعیت تاریخی، ضایعاتی که در مرکز خلاقیت‌های نوشتاری او جای گرفته است. و این پذیرش، تفسیری نه چندان روانشناختی است، مانند مجموعه‌ای

از شرایط که بتواند کلّ روانشناسی سویفت را مثلاً از «آزادی دلخواه» تا بازداری‌دفع*، توجیه نماید.

در نظر سویفت ادبیات مدرن جانشین ادبیات؛ قدیمی‌تر است؛ بدیهی است این نظر در سراسر داستان **یک لاوک** به کار گرفته شده است. یک نویسنده مدرن در دوران از دست رفتن سنّت است که می‌نویسد. او در غیاب نویسندگان گذشته که با صبغه‌ای کلاسیک، جا را خالی گذاشته‌اند، حضور دارد. فرانسیس‌پیت در اثر خود (هنر حافظه) روشنگری مهمی در باره کاهش حافظه سنتی در قرن هفدهم به عمل آورده است: سویفت شاهد چنین امری بوده است. بنابراین نور باطنی ویژه‌ای که فرقه‌های مسیحی کواکر** یا پریسبیتری***، معتقد بودند که در راهنمایی‌های ایشان تلؤلو دارد، جانشین میراث مشترک شده بود و این جابه‌جایی است که داستان **یک لاوک** آن را به منصه ظهور می‌رساند. از اینها گذشته روال معمول پیشرفت تاریخی با انقلاب خشکه مقدس‌ها (پوریتن‌ها) و شاه‌کُشی [منظور اعدام چارلز اول در انگلستان است. م] درنظر سویفت، می‌بایست از مفهوم عاری شده باشد. همان‌طور که بوقلمون صفتی ایّام ثابت کرده بود، دوام و پیوستگی امور چیزی بود منحصراً مربوط به گروههای ذینفع و نه عطیه‌ای که به همه داده شده باشد که در آن تمام خلق بتوانند احساس تأمین کنند. کتاب عواطف کلیسای مردم انگلستان در ۱۷۱۱ و تاریخ به عاقبت چهارسال آخر زندگی شهبانوان (۱۳-۱۷۱۲) نوشته‌هایی از سویفت است که می‌کوشد اعتقادات بی‌پایه‌ای که تاریخ و معنای یک ملت براساس آن بنا شده است، تصحیح نماید. این آثار او بیشتر غامض‌اند، آیه‌هایی زمینی است از خداپرستی‌های [آسمانی] الگزاندرپوپ و اندیشه‌های جهانی توری.

باری، در ایرلند سالهای ۱۷۳۰ بود که سویفت آگاهانه‌تر از گذشته شروع به تدارک چارچوبی کرد که مایل بود در آینده در آن شناخته شود. سویفت، تجدیدنظرطلبی تغییرناپذیر، معتاد به‌نگاهداری گزارش ایام که تِن**** او را به عنوان تاجر کلمات انگلیسی و نیجل‌دنیس او را صاحب دیدگاه یک مدیر

* Excremenal Fixation ** Quaker *** Presbyterian

**** منتقد فرانسوی *Tain*

مدرسه نسبت به زندگی، توصیف می‌کند، این شایستگی را داشت که مسلّم سازد که آخرین سخنی که در باره او گفته شود می‌بایست توسط خود او کنترل شود. چه، آخرین خاطره‌ای که از او می‌ماند، ضرورتاً اولین ارجاع در مورد اوست که آینده به آن دست می‌یازد، و چنین است که در (اشعاری بر مرگ دکتر سویفت) ۱۷۳۱، استمراری را که مایل بود وجودش داشته باشد پی‌ریزی می‌کند. او شجاعانه و حتی با نخوت در آن شعر باشکوه، خود را کاملاً نسبت به جنبه شخصی مرگ خویش بی‌اعتنا نشان داده و مرگ خود را در درجه اول ضایعه‌ای برای جهان و یک پیروزی برای تاریخ می‌داند ـ ولی در هر دو صورت یک درس و عبرت نمونه به حساب می‌آورد. این قصه سرهم‌بندی شده در باره مرگ خود، در سرتاسر شعر به صورت پاسخی سرودست شکسته به از دست رفتنی است که تبدیل به یک واقعه [تاریخی] شده است. چنین است که سویفت می‌تواند بخشی از تاریخ و چیره بر آن باشد به‌رغم ضعف و نکبت‌هایی که از سوی او به زبان نسبت داده شده است بر این نکته آخر تأکید خاصی باید داشت. سویفت هرچه که ممکن بود باشد، این را مطمئن بود که تا آنجا که گذشته را مشاهده می‌کرد، آدمی بود که در درجه اول با زبان (هم درگیر با آن و هم زندانی آن) سروکار داشته است و هنگامی هم که مرد برای نسلهای آینده وجودش عبارتست از آنچه که خوانده می‌شود: دیگر او شنیده یا دیده نخواهد شد. بنابراین آنچه که از او باقی مانده، سلسله جبالی است سرکشیده به آسمان آینده، که به نحوی خود او در تدارک آن دست دارد. معذالک او بر ضدخویش دست به اقدام می‌زند. در بخش بزرگ زندگی او به صورتی مرموز بر شخصیت خود و بر شخصیت ـ بیشتر از اتکا به نویسندگی حرفه‌ای بی‌تردیدش ـ قلمزنی خود متکی بود. مهم نیست که او چه می‌کرد، در پدیدار شدن ناگهانی حضور او در کوشش‌های پراکنده و تعویض چهره‌های گوناگون در قبال کلیسا، دولت، ایرلند، تعلیمات سنتی و اخلاق یک سر و گردن بلندتر از دیگران بود. همان‌طور که من پیش از این مطرح ساختم اگر احساس می‌شد که این نهادها در خطر قریب‌الوقوعی هستند، او یکی از وظایف خود را مطمئن شدن از استمرار حضور آنها می‌دانست. در هر صورت نقش ذهنی او این بود که این اطمینان را از تقلید نوشته دشمن به دست آورد، تقلیدی که در تخیل، داستانپردازی،

پراکنده‌گویی‌های ظاهری به مراتب از جناح مخالف پیشی می‌گرفت. همانند دشمن سلاح او زبان بود اما بیش از هرکس دیگر توانایی آن را داشت که جنبه‌های منفی رسانه [زبان] را به خدمت خود گیرد: سبکسریها، تلونها و توانایی آن را برای خوارکرد نهای خودپسندانه ـکالریج یکی از جنبه‌های هولناک استعداد سویفت را همین امر می‌داند. آنچه او از دشمن بدان حمله می‌کرد، می‌بایست نتیجه اجتناب‌ناپذیر اندیشه معیوبی باشد که در واقع همان موضع خود خواسته و متناقص از لحاظ منطقی و در عین حال [پدیدآورنده] تحلیل‌های استادانه، خود او بود. سبک سویفت چنین بود.

خدشه‌های احتمالی به شهرت پس از مرگش امری روشن است. برای مثال امروزه ما براساس بعضی نسبتها که به آثارش داده شده، به او نزدیک شده و تصور می‌کنیم که اینها مسایلی است مربوط به شخص او که در کار خلّاقه‌اش اثر داشته است ـ در حالی که دقیقاً اینها همان چیزی است که بسیاری از نوشته‌های او آن را نفی می‌کند. به عنوان نمونه «یک پیشنهاد مؤدبانه» خود را چنین می‌نماید که گویا اندیشه آن از هرکسی هست جز سویفت؛ در حالی که بدون تردید از آن سویفت است. بنابراین همان‌طورکه جویس در اولیس می‌گوید، غیاب بالاترین شکل حضور است. و چنین بصیرتی بیش از هر چیز در مورد زبان صادق است چه نوشته به جای نویسنده حضور دارد. هرگونه جانشینی برای اشیای واقعی صورتی گذرا داشته و برمبنای بی‌نهایت جانشین است. از ترس چنین سرنوشتی است که سویفت در اشعار این حساب را می‌کند که به خود اجازه دهد که مرگش در میان اوراق، مجلس والپول سیاستمدار وکتابفروشی رخ می‌دهد. واقعه مرگ او که [خبرش نصف شهر را پر کرده است] فقدانی است که مورد استقبال قرار گرفته ـ زیرا بنابر حکم کلی مسلکی لاروشفوکو (تأمین کردن چنین آدمی کار ساده‌ای نیست). اما نیروی پراکنده شده خبر که قابل مقایسه با هر آنچه که در طول زمان‌شعر می‌گذرد می‌باشد، مرگ سویفت را از صورت داستانهای شایعه‌پردازانه، به واقعه‌ای تبدیل می‌کند که در آن یک صدای منصف، یک صدای بی‌نام‌ونشان بتواند قضاوت درستی انجام دهد.

شعر با یک سلسله تناقضات ماهرانه پرداخت شده که تنها جنبه فصاحت و بلاغت ندارد: این است که به نظر من این شعر با هر نقطه شروعی بسوی هرگونه

قرائتی از سویفت و متون او در نظر گرفته شود، جای خاصی دارد. این تناقضات همگی محصول آن ساختار دست نیافتنی است که وجود آدمی را مجموع ساخته است. این مقابله‌ای است میان مطلق‌های زندگی (تولد، مرگ، فردانیت، جماعات و در یک کلمه طبیعت) و بازنمودهای جزیی آن‌ها که این مطلق‌ها را نسبی کرده و تغییر داده‌اند. غنا و اقتدار این مقابله از آنجا است که این مطلق‌ها هرگز در شعر پیدایشان نمی‌شود زیرا که جزیی(ها) بر آن‌ها کاملاً سلطه دارند. در عین حال در نهایت کمال سویفت این مطلب را تصویر می‌کنذ که هنگامی که جان ما از این جهان و از این که تا چه اندازه «پر از فقر و مسکنت» است آزرده‌خاطر است در همان حال از هنری غنی که چنین مسکنتی را توصیف می‌کند شروع به تأثیرپذیری می‌کنیم. این بسیار شبیه آن چیزی است که در اثر سویفت به نام «در باره شعر» آمده است.

در تمام مخمصه و گرفتاری دوستان
ما ابتدا منافع فردی خود را تخمین می‌زنیم
چون که طبیعت وقتی با ما سر لطف دارد
پیش پایمان وضعی پدید می‌آورد که خیر ما در آن است

چنین است که شعر در عین حال هرگونه جریانی را از خارج بر خود فرو بسته است و در این جبر، دیگر راوی رضایت داده و درخواست می‌کند که «حداکثر لمحه‌ای» فرصت به او داده شود که با شرایط متداول در جهان آرزوی خود را که [شایستگی] برتر از همگنان است برآورد. برای نویسنده شعر معنای حقیقی این درخواست این است که اثر نوشتاری او فضایی که دیگران را از آن محروم سازد اشغال خواهد کرد، و سویفت بدون تاخیر اعتبار نظر لاروشوفوکو را تأیید می‌کند. اما در عین حال باید به خاطر داشته باشیم که آنچه سویفت نسبت به آن در مورد دوستانی چون پوپ و گِی، دشنام می‌دهد، نبوغ این شعرا است: در واقع مدح شبیه ذم آنها است. هنگامی که در ابیات ۶۰ و ۶۱ این شعر «آنها» را متهم می‌کند که او را (به درد نخور زمانه*) کرده‌اند، تغییر لحنی پدید می‌آید: دشنام به دوستان تبدیل به صدور کیفرخواست شدیدی علیه زمانه می‌شود، اکنون جاه‌ومقام و دارایی وزرای

* Out of date

کشور است که می‌تواند او را دشنامگو سازد و (می‌سازد)، چرا که بخت کامکار و زمانه او را اینان خوش نمی‌داشتند ـ بحبوبه اقتدار حزب توری. پس لاروشوفوکو شمشیر دو دم است.

از این نقطه به بعد، شعر توسط نظامی گذرا و زمانمند که هر کس را بسوی مرگ او، راهبر است، تحت سلطه قرار می‌گیرد. این نظام چندان فراگیر است که نه تنها وقتگذرانی‌های جزیی ایام بطالت را دربرمی‌گیرد بلکه قضاوت انتزاعی نسبت به تاریخ را هم دربردارد. نقطه اصلی در زمان ماجرا واقعه مرگ سویفت است که سه جریان را که از مرگ او ناشی شده و بر آن احاطه دارد به یکدیگر گره می‌زند. اول جریان پراکندگی و انتشار است که بوسیله آن خبر مرگ سویفت منتشر شده است. دوم جریانی است کمتر آشکار که عبارتست از یک گاهشماری عینی که ما را به سوی آینده به آن طرف مرگ سویفت حرکت می‌دهد. سوم فرآیند خود شعر است که به سوی یک ساختار واژگانی قدرتمند در حال حرکت است. هدف شعر، پراگندن خبر مرگ [سویفت] است و این که رئیس [سویفت] دارد می‌میرد «به سختی نفس می‌کشد» و سپس می‌میرد. «چه پیش می‌آید؟» آنچه که از رئیس [سویفت در ۱۷۱۳ سرپرست کلیسایی در ایرلند شده بود] نابود شده و از دست رفته است جزئی از وجود اوست که دیگران آن را تصاحب کرده‌اند. پراکنده شدن به حدکمال رسیده است نه مانند رسالات سیاسی او که تاریخ آنها را در خود دفن کرده است، بلکه این حدکمال پراکندگی از آن روست که منبع نیروی آن حرفهای عوامانه است، نوعی مکالمه ظریف که زمان و پایگاه مشخصی ندارد، و از همه بالاتر این گفتگوها نه به جهان عام و نه به دنیایٔ خاص متعلق است، اینها یکسره به نظام الفاظ مربوط می‌شوند که هرگونه تمایز قابل بهره‌برداری را محو می‌سازند. این روایت اجتماعی از همان قماشی است که در پایان کتاب [*Dunicad* از آلکزاندرپوپ] بر جهان چیره می‌شود.

لازم است که گفته شود که مرگ سویفت، در گفتگو، در زبان است که اتفاق می‌افتد ـ و نه جای دیگر. نه شاعر و نه خواننده شعر هیچیک نمی‌توانند آن سوی بُعد واژه‌ها نفوذ کنند که نوعی تحمیل معیار انسانی است بر طبیعت (جهانی کنار کشیده از طبیعت.) این است که یک مسأله جدی و طبیعی مانند مرگ نمی‌تواند جز

در حوزه نقش زبان مورد بحث قرار گیرد: جایی که تمهیدات مصنوعی پرده‌درای شاعر است و دگرگونه آرایش‌های صحنه شعر، مرگ را در قالب واژه‌ها تنظیم می‌کند. باری دیگر این مسأله سویفت است که زبان را به عنوان حوزه‌ای نشان دهد که در آن جَنگ قصه‌ها و خیالات درکار است و تنها آن که شایسته‌تر است باقی می‌ماند. آنچه که از سویفت باقی می‌ماند، در سالهای بعد می‌تواند چنین وضعی باشد، از سوی ناشناسی منصف و بی‌طرف ـ و این نشانه خارق‌العاده زود فهمی سویفت از خود به عنوان یک مسأله آینده است ـ که سویفت را برای زمانه خود بسیار زیاد می‌داند.

محیط صحنه آخر شعر، یکی از دقیق‌ترین پرداخت‌هایی است که سویفت هرگز انجام داده است.

به خیالم که مرده‌ام، و آنگاه خیال کنید
که در رُز افراد باشگاه* جمع شده‌اند
از این در و آن در گفتن، به کنار، موضوع اصلیِ
نُقل محافل آنها من هستم.
جایی که نام من از این دهان به آن دهان
در حرکت است و گروهی با لطف و مرحمت
و جماعتی بدون لطف و مرحمت آن را تکرار می‌کنند
بی‌خیال نسبت به حب و بغض‌ها
منش بی‌غرض من از میانه سربرمی‌کشد

می‌بینیم که بحث از این در و آن در کسالت‌آور است و در این میان موضوع اصلی، یعنی سویفت، موضوع مورد توجه تاریخ، سر برمی‌کشد: نه شخصیتی که وضع بشری او مانند سالمندی و فرسوده شدن حاصل زمان انسانی، موجودیتش را تشکیل دهد بلکه مَنشی بی‌حب و بغض، تمام و تمامتر وجود خود را اعلام می‌کند. چنین مَنشی در تاریخ بعنوان متمم زندگی معمولیش دوام خواهد داشت زیرا که از

* Club منظور باشگاهی است که سویفت در آن عضو بود و کارش تمسخر «اهل فضل» و «ادیبان اریب و ...» بود. م

سر زندگی معمولی زیاد بود: اگر او زبان و قلمش را نگاه می داشت شاید که همچون دیگران می توانست گُل کند. اما او اکنون سر برآورده، گُل کرده نه به عنوان یک انسان بلکه به عنوان یک اصل ـ الفاظ توصیف در شعر اغلب به صورتی یک دست تند و نامناسب با رویه‌ها و عادت زمان اوست تا حدی که حاکمیت و دولت نمی‌تواند او را تحمل کند:

با شاهزادگان و امرا آداب شایسته را رعایت می‌کرد
اما هرگز هیبت‌زده در برابرشان نمی‌ایستاد
و در برابر شهبانو، خدایش برکت دهاد
چنان آزادانه سخن می‌گفت که با مشاطه‌اش
شهبانو تصور می‌کرد که این طرز سخن اوست
نه خدای ناکرده خطایی از جانب او
به دقت نصیحت حضرت داود را آویزه گوش داشت
که: «به حکّام اعتماد مکن»*»
اگر می خواهی واقعاً او را برآشفته کنی
او را با ناآزاده‌ای که بر سریر است، از کوره بدر بر
از سنای ایرلند اگر نامی به میان آری
بنگر که چه بی‌قرار از آن سخن می‌گوید
فریاد همیشگی او خجسته آزادی** است
برای آن [آزادی] همیشه حاضر به مرگ است
یک تنه جسورانه برای آزادی ایستادهٔ است
به خاطر آزادی او چیزی ندارد که مخفی سازد.
دو حکومت، که نفاق علمدار آن‌هاست
برای سر او [سویفت؟] جایزه تعیین کرده‌اند
اما کو خیانتکاری که برای ششصد پاوند
او را بفروشد.

* معادل این مصرع حافظ: «صحبت حکّام ظلمت شب یلدا است»
** Fair libertry برابر فارسی از ملک‌الشعرای بهار، گرفته شده است. م

از آنجا که از معصومیت او، ملکوت (جلد اول ص۲۹۴ آثار منظوم) دفاع می‌کند، سویفت سلطه خود را با تجاوز به حدود و ثغور مرزهای معمولی که ملکه‌ها و شهریاران نماد آن هستند تثبیت می‌کند. سپس در این شعر سویفت خود را در کشوری توصیف می‌کند که واقعاً از آن اوست میان آداب و رسوم و آزادی اتحاد برقرار است ـ همان کشوری که جمله بلاک‌مور را به‌خاطر می‌آورد (آنارشی محافظه‌کارانه) و پالسون که این را «بهره‌گیری هزل‌آلود سویفت از موقعیت خویش و در همان حال تأمل جدی براین موقعیت» می‌داند. در عین حال من فکر می‌کنم که سهم طنزآلودی که سویفت در این شعر دارد و تا آخر اثر هم حفظ شده، آشکار است که بیش از آنچه یک صناعت یا نوع ادبی باشد (که استدلال پالسون است)، این طنز برای سویفت یک شیوهٔ سُلطه و اقتدار و جسارت، یک دست‌اندازی و هجوم و در نهایت شِکلی از وجود قابل درک شخصیت اوست. حاصل آنکه طنز نام دیگر اغراقهای اوست، همان‌طور که میراث ایرلندی‌اش نشان داده، طنز ساختاری هستمند و عینیتی است مایه دوام نقادّانه او در تاریخ.

شاید من به رئیس امکان داده باشم که
در اندیشه‌هایش هزل بسیار به کار برد.
و این است که بنظر می‌رسد که اجباری ندارد
بیش از این عطش آن را داشته باشد.
بیش از این هیچ عصری تحمل آن را ندارد.
با این همه، خباثت هدف او نیست
او به بدی شلاق میزند و شهره می‌گردد
فرد، دلیلی ندارد که اخم کند
زیرا هزاران فرد مشابه منظور اوست
هزل او به عیب نظر نمی‌کند
اما بندگان خدا را ممکن است اصلاح کند
او سرمایه اندکش را برای
شفاخانهٔ دیوانگان و ابلهان وقف می‌کند،

و با یک ضربه طنز آنچه راکه هیچ ملتی بهتر
از آن را آرزو نمی‌کند انجام می‌دهد؛
مِلکی که او به طلبکارانش وامی‌گذارد
امیدوارم که بزودی نرخ بالاتری پیدا کند.

«منظومه*» در پایان سویفت را بسوی تاریخ روان می‌سازد. یک رویداد واقعی در یک عنصرِ زبان داستانی، طرحریزی شده و شجاعانه به پراکندگی شایعات و جنبه‌های فراعلمی تسلیم می‌شود تا آنچه که می‌بایست از دست برود با دست نسل آیندهِ «بی‌طرف و با انصاف» در چنگ آید. بدیهی است در این فرآیند، سویفت آدمی هم از جهان رخت بربسته و در زاویه‌ای از زمانه‌ای که به او اجازه زندگی نداد و نمی‌توانست هم بدهد دفن می‌گردد. این می‌بایست منشأ افسانه دیرپای جنون او باشد** ــ بیگانگی او از معیارهای زیبندگی و ادب اجتماعی که او خود مشتاق بدان بود و راستگویی غیرقابل تحمل سالهای آخر عمرش او را در منگنه گذاشته بود که معتقد شود، این همه از دست رفته است. این است که باور داشت که او خود در این فقدان زندگی کرده و مرده است. معذالک شعر نشان می‌دهد که چگونه تبعیدِ او به ایرلند، به عنوان یک موضوع گفتمان باز مطرح است، اما نه با جنبه‌ای شخصی و نه به صورت زمینه اصلی آثار، بلکه بیشتر به عنوان حضوری از وجود آنان که مانند خود او همزمان پذیرای زوال و قدرت شدند. در چنین حالت میان جهان و بایگانی آن [در اصطلاح فوکو. م] سویفت سهیم در هر دو، می‌تواند دوام داشته باشد. تخیل او واسطه دادوستدی چنین دشوار بودِ و برای خواننده قرن بیستمی نیز توان آزمایی دشواری است.

* "Verses" منظور منظومه ابیاتی در مرگ دکتر سویفت اثر خود سویفت است. م

** راهنمای ادبیات انگلیسی مک‌گروهیل: «تصویر عمومی از **سویفت** در اواخر عمر، فردی دیوانه تلخ و تند و ضدبشر بود.» ص ۳۴۷ جلد اول. متن انگلیسی.م

## سویفت روشنفکر

بنابه دلایلی هم مربوط به منتقدان معاصر و هم آنچه را که نویسندگان بزرگ دوران اوگوستینی* به آنان عرضه کرده‌اند، ادبیات اوایل قرن هیجدهم انگلستان توسط نظریه‌پردازان مهم ادبی معاصر مخصوصاً، پاسخ مناسبی دریافت نداشته است. اگر ما نوع نگرشی را که حساسیت نقد مدرن نسبت به شخصیت‌هایی همچون دکتر جانسون، استرن، گیبون، ریچاردسن دارد با آن رفتاری را که نسبت به پوپ و سویفت پیش گرفته مقایسه کنیم تضاد آشکاری مشاهده خواهد شد. برای آنکه آنچه می‌گویم بهتر درک شود، راه دیگر آن است که مثلاً علاقه غیرمتخصصان را در قرن هیجدهم به آثار گیبون یا جانسون را درنظر بگیریم. بیوگرافی والترجاکسون‌بیب از جانسون یا گردهمایی ددالوس در ۱۹۷۶ در باره گیبون همان اندازه جذب انظار می‌نمود که شیوه رویکردهای آنان برای خواننده اهل مطالعه. چنین جاذبه‌هایی بدون چون‌وچرا در کارهای اخیر در باره سویفت مطرح نیست. آثاری از منتقدین مشهوری چون اروین‌اهرنپریز** و دنیس‌دونگو*** وجود دارد که آوازه شهرت پایان نیافته و رنگ و رونباخته سویفت به عنوان یک نویسنده کلاسیک در آن به چشم می‌خورد. حال، چرا این خلأ، این شکاف مشئوم میان توانایی

---

* دوران ادبیات انگلستان در زمان ملکه آن (۱۷۱۴-۱۷۰۲)

** Irvin Ehrenprise

*** Denis Donogue

سویفت به عنوان نویسنده‌ای خارق‌العاده برای منتقدین مدرن و نـظرات مأیـوس کننده انتقادی، خارج از صنف متخصصان حرفه‌ای پژوهشگر قرن هیجدهم، نسبت به او دیده می‌شود؟

کاملاً ممکن است که آنچه را که ما به عنوان نقد پیشرفته معاصر مـی‌خوانـیم رویکردش به آثار سویفت حاصل یک اتفاق ساده نباشد. این هم درست است که نورمن.ب.براون* سویفت را در دوازده سال پیش به نحو تحسین‌انگـیزی بـررسی کرده است و اثر او زندگی علیه مرگ از آن پس اثری پیشتاز به حساب آمده است، ولی با این همه امکان بسیار وجود دارد که سویفت باز هم به عنوان یک نویسنده برای نقد مدرن نمونه محسوب شود. به عبارت دیگر، می‌توان فرض کرد که هنوز زمانش فرا نرسیده، اما فرا خواهد رسید.

معهذا جدی انگاشتن اوضاع و احوال فرهنگی و فکری که در طول تاریخ آدمی، اجتناب یا توجه به برخی متون را مطمح نظر اراده متعمدانه و انتخاب آگاهانه و نه تصادفی صِرف قرار می‌دهد امری قابل بحث و تأمل است. مصداق آن طرح پرونده راکد سویفت در برابر هیئت منصفه نقد معاصر است که زمینه‌های فراوانی حاصل برخی از الزامات شدیداً عینی، برای قضاوت در باره آن وجود دارد.

در وهله اول فکر می‌کنم بایدگفته شـود کـه سـویفت، هـمراه مـعاصران خـود همچون در ایدن و پوپ حال استیل، آدیسون و بُلینگبرک به کنار، مرکز مؤثر نوعی پژوهش و تحقیق به شمار می‌آمد. وقتی می‌گویم محققانی که معیار بودنْ سویفت را پذیرفته بودند خود آدمهای سخت فرهیخته‌ای بودند که طرفدار مـتون سـنتی او بودند ـ امری که به هر صورت مهم است ـ و تماس با او به هر حال فضای مرعوب کننده‌ای ایجاد می‌کرد، قصد طعنه زدن ندارم. در مورد سویفت حقایقی است که باید درنظر داشت از جمله مثلاً ویراستاری عظیم آثار او تـوسط هـارلدویـلیامز و هربرت‌موریس. به علت عظمت کاری که این دو در دست داشتند، بسیار دقیق و پروسواس به آن استعداد درخشان دلبسته بودند (این همان چیزی است که شخص می‌بایست از یک ویراستار خوب انتظار داشته باشد) بطوری که سویفت [آن‌ها]

* Norman . B . Brown

بیشتر یک خشکه مقدس کلیسای انگلیکان به‌نظر می‌آید، کاری که واقعاً هم مدتی از عمر خود را صرف آن کرده بود. البته این نیست که دانش‌پژوهی سویفت از جاذبه ادبی او کاسته باشد، بلکه این امر همراه با بسیاری مسایل در گذر زمان چنان درهم ادغام شده که محققان نوعی بی‌میلی به پاگذاشتن به آن سوی قلمرو محققانه در خود احساس می‌کنند. و در واقع، قلمرو تحقیق بیشتر یادآور حال‌وهوای یک انجمن است که البته شگفت‌آور هم نیست چه ایام گذران سویفت در لندن در حلقه دوستان، دوران انجمن یا باشگاه* نامیده شده است.

آنچه از این انجمن برای خواننده مدرن جالب است جنبه‌ای از آن است که سالها پیش لوئیس‌بردولد** آنرا طنزپردازی اندوهگین توری نامیده است. من معتقدم این بینش در باره سویفت، پوپ و اربونهت از لوازم طبیعی پژوهشی متن‌گرا است که لحظه‌ای پیش به آن اشاره کردم. این نظری است که بسیاری از خوانندگان سویفت می‌بایست با آن موافق باشند حال چه ما جزوه گروه مفسران «تند» یا «ملایم» سفرهای گالیور باشیم، می‌بایستی بر آن باشیم که یاهوها***، دور از هر چیز دیگر، بطرز نفرت‌انگیزی شباهتی به دشمنان انسان دارند. اینکه این چنین بینشی انطباق بیشتری با نظر خود سویفت دارد، چیزی است که اغلب خوانندگان با آن موافقند، و این موافقت که چنان در آگاهی فرهنگی ریشه‌دار است همان عقیده تعمیم یافته خود سویفت *Saeva indignatio***** می‌باشد.

نگرانی در مورد این‌گونه قرائت از آثار سویفت این است که او را محصور در اندیشه‌های جمعی مشابهی می‌کند (طنزپردازان توری) یا آنکه او را محدود به یک رشته عقایدی می‌کند که از میان نوشته‌های او ابداً دشوار نیست که آنها را بشود دور انداخت. با یک استثنای احتمالی که داستان یک لاوک باشد که سرزندگی بی‌در و پیکرش در تمام عمر خود سویفت را هم متحیر کرده بود، کل آثار سویفت در واقع حمایت کم‌وبیش سرسختانه‌ای است از فلسفه محافظه‌کاری. انسان یا غیرقابل

* قبلاً هم گفته شد که این باشگاه یا انجمن در لندن تأسیس شده و هدفش تمسخر بی‌مایگان «اهل فضل» و «اساتید فضل‌فروش و ...»بود. م

** Louis Breduold

*** Yahoos نمادهای جانور خویی‌انسان در سفرهای گالیور

**** خشم بی‌وقفه؟

اصلاح است یا مایل به هرزگی است، شیفته فساد و پستی است؛ جسم طبعاً نفرت‌انگیز است، احساسات پرشور مانند داشتن طرحهایی برای پیروزی، یا طرحهای کاذب مثلاً علمی، خطرناک و تهدید کننده بنیان دولت است؛ یعنی تهدیدی برای کلاسیک‌ها، کلیسای انگلستان و سلطنت (سه نهاد مذکور به اعتقاد سویفت همه در عواطف یک دست‌راستی وابسته به کلیسای انگلیس متمرکز شده است) که با یکدیگر ستونها و میراثهای سلامت اخلاقی و جسمی را تشکیل می‌دهند ـ و این همه خلاصه‌ای از آموزه ناعادلانه سویفت نیست. چند جای پای بیمارگونه اسف‌بار دیگر در سویفت نیز هست که وقتی در جوار خشونت نه چندان مهار شده تخیل او بگذاریم ما را با مردی مواجه می‌سازد با دیدگاهی تنگ‌نظرانه، بسته و حتی سادیستی. بنابراین هیچکس مدعی نخواهد شد که سویفت نویسنده قدسی‌مآب یا کلاسیکی مانند جانسون است که به خواننده اندیشه حیات‌بخش را همراه با چشم‌اندازهای متعادل عرضه می‌کند. او مانند جانسون نیست که حرکت نوشتاری او اشیاء را روشن سازد، او همه چیز را مسدود و تاریک می‌سازد. حتی اگر نظر هربرت‌رید را هم بپذیریم که سویفت بزرگترین نثرنویس صاحب سبک انگلستان است، بازهم باید گفت سبک او انعطاف‌ناپذیر، سخت و خشک است. او متعلق به گروه مهم و برگزیده‌ای بود ـ شکسپیر در **تریلوس و کرسیدا**،[۱] میلتون در اغلب اشعار و هاپکینز که ـ زبان ندرتاً ثقلِ دستور و اندرز و از این دست مسایل برای آنان داشته است و از این‌رو زبان با هم و با نیرویی یکسان، هم زخم‌خورده و هم زخم‌زننده است. در زبان گسترده و در عین حال به سختی برآشفته سویفت جای اندکی برای آنچه وردزورث آن را موسیقی آرام و اندوهگین انسانیت می‌خواند وجود دارد. ما خود را مواجه با اعوجاج‌های ذهن می‌بینیم، بندبازیهای روح که با ما مجادله دارند اغوامان می‌کند؛ مشاهده می‌کنیم کسانی را که در آخر هم‌دست رد به سینه‌مان می‌زنند، چه سویفت اغلب دست به نقش‌آفرینی از آدمهایی می‌زند که میل نداریم بدانها شبیه باشیم. معمولاً وقتی که سویفت را می‌خوانیم از خود می‌پرسیم «بعداً چه می‌شود» یا «نتیجه کار چیست» و از این قبیل. این‌گونه پرسشها، بی‌منطق مطرح نمی‌شود، چه دقیقاً به‌خاطر اقتصاد شگفت‌انگیز جملات سویفت که جوهر تحلیل او درباره سبک است؛ «کلمه مناسب در جای مناسب» این پرسشها

مطرح می‌شود، تحلیلی که ما می‌توانیم به آن اضافه کنیم «با شدّت تمام»

شایسته است اندکی بیشتر در مورد محدودیت‌هایی که بنظر می‌رسد سویفت راهدف خوبی برای تیرهای انتقادکرده است، تامل و تکیه کنیم. یکی از بُن‌مایه‌های همیشگی سویفت فقدان و زوال* است و حتی در ورای قدرت ظاهری، نوشته‌هایش، اغلب درصدد هم‌آوایی با اِحساس اصطلاحی شکست و زوال است. علاوه براین، شخص در آثار سویفت ابعاد واقعی تعادل و نوسانی که در طول داستان هردم می‌تواند از آن جدا شود، از دست می‌دهد. مثلاً تن آدمی (مانند آنچه در داستان یک لاوک و یا گالیور) مشاهده می‌شود تنها به‌خاطر آنکه شلاق یا صدمه می‌خورد چنان بصورتی ذره‌بینی و تشدید شده نشان داده می‌شود که به شیئی نفرت‌انگیز بدل می‌گردد. نکته غم‌انگیز در این فلاکت‌نمائیهای عمدی این است که بنظر می‌رسد نویسنده این همه را می‌داند و ضایعه را مخصوصاً با چنان دهن‌کجی لذّت‌بخشی گزارش می‌کند که ما مجموع این نکته‌یابیهای بی‌مانند را «سویفتی» بنامیم. آماجهای مورد توجه سویفت ـ اندیشه‌ها وقایع و مردم ـ از زندگی واقعی عاری شده و آنچه در نثر او باقی می‌ماند عبارتست از نمایش، ضربه‌های ناگهانی، سرگرمی و مسحور شدن. وقتی که ما به «محتوای» انسانی در آثار سویفت فکر می‌کنیم و به معلق ماندن آن در سبک سهل و ممتنع‌اش، با نوعی پریشانی نمایشی حاکی از شگفتیها و ترسها را پیش خود مجسم می‌سازیم: یک نویسنده دیوانه، ستاره‌شناسی که به قتل رسیده، جنگی بیهوده و ناممکن، یک نویسنده سیاسی پرت و پلانویس «استیل»: تالاری از آزاداندیشان چرت‌وپرت‌گو، مردانی که درِ پِهن نقب می‌زنند و از این قبیل، تصویرهای خشونت‌بار جنگ، مرض، جنون، فساد و انحطاط از اعمال غولان و کوتوله‌های کتاب سفرهای گالیور که بگذریم همه و همه بخشی از فقدان و زوال امر معمول و عادات متدوال است که بنظر می‌رسد که سویفت را مجذوب می‌کند. اگر بگوییم جنبه مهم انسجام و یکپارچگی آثار سویفت به عنوان یک نویسنده قدرت عظیم فکری و روحی اوست که سبکی را ادامه می‌دهد که نشانگر دگرگون کردن واقعیت به چنان نفی‌انگاری نیرومندی به‌خاطر

* Loss

هدفهای حقیر اسفباری است، راه خطایی نه‌پیموده‌ایم.

من اگر در مورد بررسی محدودیت آثار سویفت و معیوب بودن عمیق اندیشه او به یکی از کارهای جرج‌اورول که ابتدا در سال ۱۹۴۶ در یکی از شمارهای مجله *Polemic* سابق منتشر شده، اشاره نکنم، کار درستی نکرده‌ام. بازهم دلیل این کار من این است که این واقعیت را به جدّ گرفته‌ام که سویفت حق خود را از نقد معاصر دریافت نکرده است و این نقص را من با معیاری، باز معطوف به جنبه‌های مؤثر مربوط به توجه انتقادی می‌دانم که سویفت می‌بایست داشته باشد. لُب مطلب من این است که اگر سویفت می‌بایست به عنوان نویسنده‌ای تناقض‌گو و حتی از نظر انسانی نادلپذیر محسوب شود، این فرض نمی‌بایست او را از هدف نقد واقعی قرار گرفتن، نقد ثمربخش معاصر محروم سازد ـ اما تفصیل بیشتر برای بعد.

مقاله اورول، متعلق به دوره‌ای است که سرخوردگی او از سیاست مدرن داشت نضج می‌گرفت. او به ما می‌گوید که از هشت سالگی سویفت ذهن او را به خود مشغول داشته، یعنی از زمانی که یک نسخه از سفرهای گالیور در جشن تولدش هدیه گرفته بود. استدلال اورول به قدرکافی سخن آشنایی است و عجالتاً می‌توان در این زمینه خواندن بالزاک توسط لوکاچ یا قرائت اخیر فردریک‌جیمسون از ویندهام‌لویس (داستانهای پرخاشگری) را از آن جمله، بیاد آورد. خلاصه آنکه، به‌رغم وجود خط کلی طرفداری عقیدتی از جناح راست در آثار یک نویسنده، استعداد درخشان ادبی نویسنده می‌تواند ارزش ویژه‌ای برای او محسوب شود. برخلاف لوکاچ و جیمسون، اورول سعی نمی‌کند بگوید به علّت ممتاز بودن سبک یا صناعت نویسندگی، سویفت واقعاً نویسنده‌ای مترقی است. برعکس اورول تاکید می‌کند که «در مفهوم سیاسی و اخلاقی» با سویفت مخالف است هر چند «درکمال شگفتی، بدون کمتری رودربایستی او یکی از نویسندگان مورد ستایش من است» پس علاقه اورول به سویفت برمبنای مفاهیم مهمی درکار اوست که به‌رغم، مرتجع بودن، نیست‌انگار بودن و بیمارگونه بودنش، کلماتی که بارها در مقاله‌اش در باره او به کار برده، آنها را یافته است*. اورول می‌گوید «در چنگ زدن بی‌پایانش به مرض و

---

* از اینها گذشته او **سویفت** را یکی از نویسندگانی می‌داند که لذت بردن از آثار او می‌تواند با مخالفت قاطع با او همراه باشد.

کثافت و زشتی، عملاً سویفت چیزی را خلق نمی‌کند بلکه صرفاً چیزهایی را ندیده و دور می‌اندازد. رفتار آدمی نیز جزو همین نادیده‌انگاری‌ها است بویژه سیاست که گرچه در توصیف او از آن عوامل بسیار مهمی را داراست معذالک چیزی نیست که قبول خاطرش افتد... سویفت صاحب فرزانگی متداولی نیست، اما صاحب قدرت تصویرگری هولناکی است، توانایی ان را دارد که یک حقیقت پنهان را برگزیند و سپس آن را بزرگ و شکوهمند ساخته و زیر و زیر نماید. ماندگاری **سفرهای گالیور** می‌خواهد این را بگوید که اگر قدرت ایمان پشت‌سر هر جهان‌بینی باشد گرچه به ندرت جواز سلامت عقل هم داشته باشد کافی است که یک کار بزرگ هنری خلق کند[1]».

این یک خلاصه نسبتاً ساده از داوری اورول در باره سویفت است. جزآنکه نگرش جالبی راکه عبارت باشد از «خشونت بی‌مسئولیت یک ناتوان» و بعداً در باره آن سخن خواهم گفت، فاقد است. در این میان با اطمینان می‌توان گفت که اورول هم مانند بسیاری از مراجع پژوهشی در هر حال، دور و بالاتر از هرچه که سویفت در باره سیاست، آدمها و زندگی می‌گوید، او را نویسنده قابل ستایشی می‌داند. به عبارت دیگر دیدگاهها و اعتقادات سویفت در آنارشی خویش و در حمله ضدلیبرالیستی علیه تمامی جامعه و نژاد بشری چنان نادلپذیر است که برای خواننده مدرن جای بسیار کمی برای موافقت یا احترام به آنها باقی می‌گذارد.

سرانجام بگذارید من نظر خود را بیان کنم. در درجه نخست اورول چندان به خطا نرفته گرچه در صدور فتویٰ مثل همیشه، ناقص، ناکافی و نه بصورت حقیقی سیاستگرا بوده است. با خواندن ارزیابی او از سویفت شخص نمی‌تواند بفهمد که این کتاب، **سفرهای گالیور**، کتابی است مربوط به اواخر [دوران فعالیت ادبی] سویفت یا متوجه نمی‌شود که در قسمت اعظم اوایل زندگی، سویفت یک مقاله‌نویس و فعالانه اهل بحث و جدل و حتی فرصت‌طلب بوده است. برای اورول کاملاً راحت است که تنها **سفرهای گالیور** را بخواند و از این نوشته منفرد، نظرگاههای سیاسی سویفت را بیرون بکشد، یعنی گالیور را منبع همه چیز در باره سویفت فرض کنیم، در حالی که این تحریف است. مقایسه اورول میان سویفت و آلن‌هربرت، ج.م، یانگ، رونالدنوکس، «عقلاءِ مجانین بی‌شمار محافظه‌کار زمان خود ما» البته

مقایسه زیرکانه ـ ابلهانه‌ای است که در عین حال محدودیت فکری متعصبانه‌ای نیز در آن است. گفتن این نکته که سویفت «دموکراسی را دوست نمی‌داشت» گفتن مطلب فوق‌العاده بی‌ربطی نسبت به بافت زمانه سویفت است، چه حتیٰ دشمنان سویفت وابستگان «حزب مترقی*» که اورول در این باره تلویحاً اشاره‌ای کرده و به سرعت از آن گذشته است را نمی‌توان به عنوان معتقدان جدی به دموکراسی وصف کرد. آیا کسی بطور جدی می‌تواند معتقد باشد که گادولفین یا دوک‌مالبروگ که هر دو از ویگهایی** هستند که سویفت بی‌رحمانه به آنها حمله می‌کرد، به دموکراسی معتقد بودند؟ وقتی که اورول به سویفت این اعتبار را می‌بخشد که می‌گوید سویفت به طرزی شگفت‌آور آنچه را که «ما اکنون می‌توانیم آن را توتالیتاریسم بخوانیم» پیش‌بینی کرده است ـ محاکمه جاسوسان، وجود خبرچینان، توطئه‌های نیروهای امنیتی و از این قبیل ـ این را تنها از آن‌رو می‌گوید که بتواند اندکی بعد او را محکوم سازد که چرا فکر نمی‌کند «مردم عادی از حاکمانشان بهترند یا چرا طرفدار مساوات اجتماعی نیست، یا اعتقاد به نهادهای نمایندگی ندارد» مثل این که اورول نمی‌تواند تجسم کند که انسان می‌تواند صادقانه مخالف استبداد باشد، همانطور که سویفت عمری بود اما موضع پیشرفته‌ای در برابر به اصطلاح «نهاد نمایندگی» نداشته باشد.

آنچه را که اورول درنظر نمی‌گیرد، آگاهی عقیدتی، یعنی آن وجه از اندیشه فرد است که مآلاً با واقعیت اجتماعی و اقتصادی وابسته است. سویفت فرزند بسیار شبیهِ به زمانه خویش است؛ و خیلی زیادتر از آن بخشی از زمان خود است: در اینجا هیچ نکته‌ای نیست که بشود انتظار داشت که سویفت همچون نمونه فرد اعلایی مانند جرج‌اورول بیاندیشد، چه انتخاب‌های فرهنگی، امکانات اجتماعی و فعالیت‌های سیاسی که در زمانه‌اش برای سویفت فراهم بود بیشتر اقتضای پدید آمدن یک سویفت را داشت نه یک جرج‌اورول.

در مورد تصویر متداول سویفت به عنوان طنزپرداز توری این تصویر شخصیت

---

* Progressive Party

** Whigs اعضاء حزب آزادیخواه سده هفدهم انگلستان، نیای حزب لیبرال فعلی.

فعال سیاسی سویفت را کمرنگ ساخته و بیشتر به سویفت متأله* پر و بال دمی‌دهد. نظر من این است که کم نیستند داعیه‌هایی که سویفت را یک اخلاقگرا و متفکری که نظریه‌ای نهایی در باره سرشت آدمی دارد معرفی کند در حالی که طالب چندانی وجود ندارد تا که او را نوعی فعّال سیاسیِ محلی، روزنامه‌نگار، مقاله‌نویس و کاریکاتوریست، مشاهده کند. حتی تحلیل کاربردی شیوه‌های طنز سویفت مثلاً استفاده از آن یا استفاده از قهرمانان آن نیز با همین پیش‌داوری تباه می‌شوند. گویی منتقدان برآنند که سویفت واقعاً می‌خواسته یک جان‌لاک و یا تامس‌هابز شود ولی دست بر قضا نتوانسته است. علاوه براین، مثل این که وظیفه منتقد هم آن است که آروزهای ناکام سویفت را برآورد و او را از یک مبارز حاشیه‌نشین جنجالیِ هوچی سیاسی به فیلسوف باوقار پیپ در دست کرسی‌نشین تبدیل نماید.

من تصور می‌کنم سویفت عمدتاً نویسنده‌ای ارتجاعی است. تقریباً همه چیزهایی که سویفت نوشته است جنبه اتفاقی و به مناسبت خاصی است؛ اما فوراً باید اضافه نمود که او اتفاق و مناسبت را خلق نمی‌کند بلکه بدان عکس‌العمل نشان داده و پاسخ می‌دهد. بی‌تردید دلیل اقتصادی برای این کار وجود دارد: در هر حال سویفت بیشتر یک کشیش درجه دوّم بود و نیازمند آن که حامیان او امکانات بیشتری در اختیارش قرار دهند، از سرویلیام‌تمپل تا هارتلی و بالاخره جامعه سیاسی ایرلند که بطرفداری از آن بود که سویفت نامه‌های بزاز** را نوشت. اصالت او در این است که در برابر [اتفاقات] پاسخ می‌دهد و با واکنش خود سعی می‌کند تاثیر بگذارد یا چیزی را تغییر دهد. در پوزشنامه خود در داستان یک لاوک، خودآگاهی خویش را در این باره مؤکداً ابراز می‌دارد: «برای این که کتابی سخت مؤثر افتد، رنج و مهارت بسیار و هوش و مطالعه فراوان و انصافی بسیار بیشتر آنچه در وهله اول برای خلق شرایط و موقعیت‌ها به‌کارگرفته شده، موردنیاز است» استعداد او همواره بیشتر آنچه را که مورد بحث روز قرار دارد با پیش آوردن موقعیت‌های

* سویفت در ۱۷۱۱ سرپرست کلیسای سنت‌پاتریک دوبلین شد و در ۱۷۴۵ در همان کلیسا به خاک سپرده شد. م

** The Drapier,s Letters

جدید، کتابها و آدمهای تازه درهم می‌ریزد. چنین است که آفرینشی تازه که شیوه‌های متضادش بی‌وقفه آنها را پدید می‌آورد و به همراه آن آزادسازی نیروهای تازه‌اش که بسیار بیشتر از آغاز کار [توانا] بنظر می‌رسند، طنز او را دو چندان می‌سازند. مطلقاً حق با اورول است آنجاکه می‌گوید در سفرهای گالیور سویفت به آن جنبه از توتالیتاریسم حمله می‌کند که مردم را بطورکلی «کم‌شعور» بار می‌آورد. من اندکی پیشتر می‌روم و مسأله را با دیدی مثبت می‌نگرم. هدف سویفت این است که مردم باید آگاه‌تر از این باشند که هرچه در مقابلشان قرار دادند عیناً بپذیرند. همان‌طورکه وایلد می‌گوید: «هیچ طبقه‌ای واقعاً از دردهای خویش آگاه نیست. این دردها را مردم دیگر به آنها می‌گویند، البته بطورکلی مردم به اغلب این حرف‌ها اعتقادی ندارند. تحریک‌گران مجموعه‌ای از فضولباشیها و مداخله‌گرایی هستند که بر سر طبقه‌ای از جامعه که کاملاً راضی بنظر می‌رسند خراب شده و تخم نارضایتی را در دل آنها می‌پاشند. چنین است که وجود تحریک‌گر به تمام و کمال امری لازم است[۲]» شیوه‌های فضولباشیگریِ تحریک‌آمیز سویفت همواره عبارتست از متورم نمودن و برجسته کردن خصوصیات یک کتاب، یک شغل یا یک موقعیت که احتمالاً تمامی این خصوصیات را مردم به‌نوعی دیگری به خورد خود داده‌اند. این است که سویفت با ایجاد آگاهی و اطلاع‌رسانی، بازشناسی این خصوصیات را تسریع و فعال می‌کند. اما آنچه بنظر می‌رسد که خوانندگان پس از او را و شاید هم خوانندگان معاصرش را از نوشته‌های او ناراحت می‌کند این است که ظاهراً نسبت به آنچه پاسخگوی آن است جنبه بیمارگونه‌ای دارد: به عبارت دیگر نقشهایی که سویفت می‌بازد یا بسیار به صورت خرد شده به‌کاریکاتور آنها شبیه است یا نسبت به شقوق دیگری که در برابر خویش مشاهده می‌کنند بی‌نهایت بدون گذشت می‌نمایند: توصیف او در داستان* از مقاله‌نویسی فلکزده، نمونه شکل نخست و یاهوها در گالیور نمونه صورت دوم است. سختگیری سویفت و افراط او در این زمینه‌ها مجبور است با خصایل و سجایای خوب توری که به آنها متعلق بود میزان شود و یا با نوعی شوریدگی و یا جنون انسان ستیزی با آدمها که آدم هیچ حقی در

---

* منظور داستان یک لاوک است.

انتخاب آن ندارد، مربوط دانسته شود. شگفت نیست که کالریج او را روح خشک رابله* می‌نامد.

معذالک مایلم که این نکته را مطرح سازم که اگر ما خود را محدود به این نسازیم که سویفت را یک فیلسوف و دیوانه و نه حتی به صورت کذایی نویسنده «خلّاق» بدانیم، بلکه او را بیشتر یک روشنفکر بنظر آوردیم، آنگاه خشکی، بی‌پیرایگی و عمق کار او بیشتر نظاممند و تازه محسوب می‌شود. تردید نیست که سویفت از زندگی چیزی بیشتر از ریاست بر کلیسای سنت پاتریک می‌خواست یا امید داشت که روزی هارلی و سنت‌جان او را به وزارت برگزینند، یا آنکه ثروت و موقعیتی بیش از این موقعیت حقیر مرحله آغازین داشته باشد. اما این جاه‌طلبی‌ها که برنیامدن کام از آنها البته خشمگینش می‌کرد، معذالک نمی‌توانست مانع از توانمندی، کارآیی و پرجوش‌وخروش بودن او در زمان نوشتن باشد. به عبارت دیگر، به اندازه کافی و بیش از اندازه کافی، در آثار زنده و پردرخشش سویفت، در آثار محلی او [مسایلی] جریان دارد که منتقد معاصر را نسبت به آنها ملتزم گرداند.

اکنون احتمال دارد که مفهوم روشنفکر، در تداولی عمومی با دوران اواخر قرن نوزدهم پیوندی نداشته باشد، همان‌طور که نقش روشنفکر در جامعه، در دورانهای پیش از انقلاب فرانسه مورد مطالعه قرار نگرفته است. مردان اندیشه اثر لوئیس کوزر که یکی از بهترین بررسیهای مدرن تاریخی درباره روشنفکری غربی است، در بخش انگلستان، صفحه‌ای را اختصاص به گزارشی در مورد قهوه‌خانه‌های لندن داده است که براساس نوشته هارولدروستی در تاریخ ادبیات انگلستان، [کمبریج] در فصل مربوط به آدیسُن و استیل آمده است. حق با کوزر است که می‌گوید قهوه‌خانه‌ها، تفاوت طبقاتی را از میان برداشته بودند «احترام و تسامح تازه‌ای نسبت به عقاید دیگران» برقرارکرده بودند، «معاشرت اجتماعی» که منجر به نوعی «اَشکال جدید درهم‌آمیختگی» برمبنای تعاطی افکار و گفتگو بود، تشویق می‌شد[۳]. اما کاملاً در اشتباه است که در بررسی خود فعالیت‌هایی که دارای جوهر روشنفکرانه از طریق نشر بود به کنار می‌گذارد. معهذا دو شرطی که کوزر برای

---

* *anima Rabelisii in sicco*

روشنفکر می‌آورد که «مقام روشنفکری را قابل قبول و از نظر اجتماعی شناخته شده می‌کند» می‌تواند مفید فایده باشد و از این رو در این جا آورده می‌شود:

نخست روشنفکران به طرف خطابی نیازمندند، گروهی از مردم که بتوان روی سخن با آنها داشته باشند و بتوانند شناخت خود را به آنها منتقل کنند. چنین مخاطبانی پاداش مادی نیز برای روشنفکر فراهم می‌سازند اما اعتبار و یا حیثیتی که براساس عایدی اجتماعی و روحی برای روشنفکر حاصل می‌شود از دریافت و درآمد اقتصادی‌اش مهمتر است. دوم، روشنفکران نیازمند تماس مدام با همتاهای روشنفکر خویشتند، زیرا تنها از طریق برقراری چنین رابطه‌ای است که می‌توانند معیارهای مشترک و والا، هنجارهای مشترک برای ادامه راه خود بیابند. برخلاف اسطوره عوام‌پسند؛ اغلب روشنفکران نمی‌توانند در انزوا کار خود را انجام دهند بلکه نیازمند دادوستد استدلالی به‌خاطر گسترش افکار خویش با همطرازان خودند. نه این‌که همه روشنفکران اجتماعی و خونگرم باشند، اما اغلب آنها نیاز به محک زدن اندیشه خویش با کسانی که آنها را چون خود می‌دانند دارند[۴].» این تاحدی در مورد سویفت صدق می‌کند، جز آنکه یک یا دو نکته آن نیازمند تجزیه و تحلیل است. درست است که سویفت به موافقت همکاران خود نیاز داشت اما مسأله این است که او مخاطبین و سیعتر از معمول را درنظر داشت و آنها را هم به چنگ می‌آورد. رفتار یاران* با هر مقیاسی اثری پرفروش به‌شمار می‌رفت نه اینکه اتفاقی چنین بود، بلکه علّت آن بود که سویفت آگاهانه آن را برای مخاطبین وسیعی نگاشته بود. سویفت اثر دیگر خودِ ممتحن** را هم به شیوه‌ای ماهرانه و هشیارانه به همین ترتیب نگاشت، حتی در حد استفاده از شگردهای روزنامه‌نگاری نیز برای تیراژ بیشتر کتاب پیش رفت. در هر حال پس از همه گفته‌ها و کرده‌ها، احتمالاً نمی‌بایست به وابستگی سویفت به نظر خوش دوستان به او کم‌بها دهیم. این امر هم در زمان حضورش در لندن که با دوستانی چون آربوتنت*** و گِی**** روزگار می‌گذراند و هم در روزهای دیگر که با دوستانی چون دلاینی و شریدان در دوبلین

* *The conduct of allies* یا کردار متحدان.

** Examiner

*** Arbuthnot

**** Gay

بود صادق است. روشنفکر کارش دادوستد اندیشه‌ها است. این یک نوع تعریف حداقل است. در عصر جدید، روشنفکران به ایفای نقشی برای اخذ مشروعیت و اعتبار برای عقاید می‌اندیشند. علاوه براین رسمی دیرپای در [عالم] روشنفکری نیز وجود دارد که مبلغ معرفت‌های سودمند و تبلیغ ارزشها بوده و در انجام چنین وظایفی گاه روشنفکر از خود به عنوان وجدان و حافظ ارزشها در جامعه‌ای که زندگی می‌کند یاد می‌نماید. این به وضوح همان اندیشه‌ای است که در ۱۹۲۸ زمانی که ژولین‌بندا خیانت روشنفکران را می‌نوشت درسر داشت. تردید نیست که تعریف بندا از روشنفکر بسیار کوته‌نظرانه و ایده‌آلیستی است. اما استدلال او در مورد الزام روشنفکر به هواداری از ارزشهای مطلق و فاشگویی حقیقت بی‌ملاحظه از مسایل پی‌آمد آن، محکم، چشمگیر و جذاب است. او می‌گوید وظیفه روشنفکر «دقیقاً بنیاد کردن اساسی است که تنها کیش آن مذهب عدالت و حقیقت است در مقابله با آدم‌ها و بی‌عدالتی‌هایی که مذاهب زمینی‌اشان آنها را بدان محکوم ساخته است[5].» اینجا پژواک کیفرخواست بندا علیه روشنفکرانی است که به تمایلات حاکم بر دولت، طبقه و نژاد آنطور که نوام‌چامسکی برای یک دهه در این باب قلم زده فروخته شده‌اند شنیده می‌گردد[6].

علاوه بر این نظر که نمونه‌های روشنفکر در میان آدمهایی چون ولتر و زولا و سقراط یافت می‌شوند، سنت دیگری نیز وجود دارد که با ایدئولوژی آلمانی مارکس و انگلس آغاز شده که روشنفکر را به مثابه کسی که نقش قاطعی هم در تغییر و هم در حفظ جامعه مدنی دارد، تصویر می‌نماید. تاحدودی بنظر من صحیح می‌آید که بگوییم در مفهوم بندایی کلمه سویفت یک روشنفکر بود. او مسلماً در باره خویش به عنوان قهرمانِ وجدان و دشمن ستم می‌اندیشید. در هرحال او مردی بود که در ایام جوانیش درگیر مسایل سیاسی، اجتماعی شده وکم‌وبیش از این نقش هوادارانه اوست که باید سخن به میان آورد. به‌خاطر این نقش اوست که ما به واژگان انتقادیِ که از سنت مارکسیستی و نومارکسیستی به معنای وسیع کلمه که از قضا بصورتی تناقض‌آمیز شامل اندیشه ضدمارکسیستی هم می‌شود، نیازمندیم.

نویسندگان ایدئولوژی آلمانی، استدلال می‌کنند که فلسفه را حیاتی مستقل و انزوا گزیده نیست بلکه فلسفه جزیی از زندگی مادی است. آنها می‌گویند ذهن و

آگاهی، خود توسط شرایط اقتصادی، اجتماعی تعیین می‌شود و حتی اگر به شیوه مارکسیست‌هایی مانند لوکاچ دلبسته باشیم باید بگوییم که مارکس و انگلس منظورشان این نبود که ذهن صرفاً محصول شرایط اقتصادی است، بلکه مسلماً برای نویسندگان ایدئولوژی آلمانی مسأله این بود که موضوعات خاص و ظریف چون، اندیشه و آگاهی و آنچه ورای امور مادی است بدون در دست داشتن ذخایری از اطلاعاتِ سیاسی، جامعه‌شناسی و اقتصاد به تمام و کمال قابل فهم نیست.

به هر حال آنچه که ما در اینجا درنظر داریم این است که روشنفکر ـ که با این نام و عنوان توسط مارکس و انگلس نامیده نمی‌شد ـ کسی است که یا تبلیغ عقایدی می‌کند که بنظر می‌رسد مستقل از واقعیات اجتماعی است یا «به عقیده مارکس و انگلس» کسی است که منظور اصلی او نشان دادن ارتباط میان اندیشه‌ها و واقعیت اجتماعی است. شق اوّل محققاً محافظه‌کارانه و شق دوم انقلابی است چه ایشان (مارکس و انگلس) استدلال می‌کنند که هرکس اندیشه را از انزوای استعلایی خویش پایین کشد حقاً دگرگونی انقلابی در عالم اندیشه و در نتیجه در وضع موجود سیاسی ـ اقتصادی پدید آورده است. مبارزه میان دو نوع روشنفکر، در اصطلاح مارکسیستی حضورشان تنها در آگاهی و جامعه مطرح نیست، بلکه در قلمروی که ایدئولوژیک نامیده می‌شود، در قلمرو گفتمان* که به دروغ نشان داده می‌شود که ایدئولوژی تنها از اندیشه‌ها ساخته شده بلکه در واقع با آن ارتکاب خویش را در امور مادی و وابستگی خود را با نهادهای آن می‌پوشاند، نیز مطرح است. بنابراین هنگامی که برونوبائر در باره خودآگاهی سخن می‌گوید، این واقعیت را تحریف می‌کندکه خودآگاهی به علّت واقعیت آن، [امر واقع بودن] نیست که مورد بحث قرار می‌گیرد، بلکه فلسفه سنتی، این متحد کلیسا و دانشگاه و حکومت است که به فیلسوفان مجال می‌دهد که بدین نحو بگویند و مفاهیمی برای بحث خلق کنند.

نه اینکه هرآنچه مارکس و انگلس به عنوان روشنفکران انقلابی گفته باشند و در

* discourse، به گفتار نیز ترجمه شده و یا «سخن» یا عالم مقال و بنظر می‌رسد که منظور **ادوارسعید** بیشتر گفتمان از نظر **میشل‌فوکو** باشد، که آن را محل تلاقی قدرت و آگاهی فردی در جامعه می‌داند. م

بیان خود مارکس «سلاح نقد»، مورد عدم پذیرش روشنفکران غیرانقلابی اواخر قرن نوزدهم باشد. البته شاید که ظاهراً نامعقول بنظر رسد، اما می‌بینیم که مثلاً در مورد ماتیوآرنولد و ارنست‌رنان که هیچکدام به سوسیالیست بودن متهم نیستند چه رسد به مارکسیست، چنین است. یعنی، وقتی که آرنولد فرهنگ و آنارشی را می‌نوشت مانند ایدئولوژی آلمانی بر نقش اجتماعی فرهنگ و اندیشه تأکید داشت، همین تأکید در مورد رنان درنوشتن آینده علم صادق است. برای روشنفکر قرن نوزدهم، اصولاً روشنفکر بودن شامل آن اندیشه‌های اساسی که نقش عمده‌ای در تجهیز جامعه به آنچه که ما اکنون ممکن است خودآگاهیِ انتقادی بگوئیم، نیز می‌گردید این است دلیل آن. که یک پژوهش پرآوازه در باره روشنفکران (آرمانشهر و ایدئولوژی از کارل‌مانهایم) نقش نقاب برافکنی از عقاید را به روشنفکران نسبت می‌دهد.

من تنها مایلم دو مبحث دیگر از اندیشه‌های تازه که در اطراف روشنفکران دور می‌زند و می‌تواند در روشن ساختن شخصیت سویفت مؤثر افتد در اینجا خاطرنشان سازم: نخست از آنها، متعلق به آنتونیو گرامشی است که اولین ـ و در نظر من پرشورترین ـ مارکسیست مدرنی است که روشنفکر را هسته مرکزی تحلیل‌های سیاسی ـ اجتماعی خود قرار داد. گرامشی می‌گوید: معمولاً روشنفکران دو گروهند، روشنفکران ارگانیک، آنها، که بنظر می‌رسد مربوط به یک طبقه اجتماعی نوظهورند و جاده‌صاف‌کن جامعه مدنی و طبقه‌تازه با مجهزکردن ایدئولوژیکی آن طبقه و روشنفکران سنتی، آنها که بنظر می‌رسد سروکاری با تغییرات اجتماعی نداشته باشند و در جامعه مشاغلی را برعهده دارند که اساساً برای آن طراحی شده که فرآیندهای اجتماعی راکه اعتقادات و افکار از آنها ناشی می‌شوند حفظ کنند ـ معلمان، نویسندگان، هنرمندان و کشیشان و نظایر آنها ـ نظر گرامشی برآن است که تمام روشنفکران تا حدّ معینی روشنفکر ارگانیک محسوب می‌شوند حتیٰ زمانی که بنظر می‌رسد که کلاً به هدفهای سیاسی وابستگی ندارند، مثلاً معلمان مدرسه ناخودآگاه توجیه‌گر وضع موجودی هستند که در خدمت آنند. گرامشی مدتی از اوقات زندگی خود را وقف مطالعه کروچه نمود که در یکی‌از نامه‌های زندان خود او را به عنوان پاپی غیرروحانی وصف نمود. به این دلیل که او رهبری فلسفی جامعه

لیبرال ایتالیا را که گرامشی بر آن بود که مستقیماً فاشیسم را پدید آورد، برعهده داشت.

از گرامشی به بعد بحث در باره روشنفکران، هسته مرکزی تجزیه و تحلیل را در کشورهای مابعد صنعتی* مدرن به خود اختصاص داده و طبعاً فریادی در دوردست‌های انگلستان سویفت. اما مقایسه‌های جالبی نیز در این میان دیده می‌شود. در ۱۹۷۹ آلوین‌گلدنر آینده روشنفکران و ظهور طبقه جدید را نوشت که در آن طبقه تازه روشنفکرانی را مشاهده می‌کند که در حال مبارزه با طبقه قدیم روشنفکرانِ پولکی بر سر قدرتند. با کنار گذاشتن جنبه‌های قابل تردید، فرضیه گلدنر این ارزش را دارد که نسبت به مسأله‌ای که او آن را سرمایه** روشنفکران می‌نمایاند، کندوکاو بیشتری نمائیم. پیش از این گفتم که بسیاری از منتقدان سویفت توجه زیادی به عقاید و اندیشه‌های او دارند و نه به قدر کفایت به موقعیت نیروها و آرایش داستانپردازی او که من آنرا اجرای محلی نامیدم. آنچه که این سماجت‌ها، انجام می‌دهد، متحد کردن صمیمانه سویفت با صاحبان واقعی ارزشهای اساساً ارتجاعی، اشرافیت زمینداران بزرگ، کلیسای بنیادگرای سنتی و دولت امپراتوری است. اگر با زبان ایدئولوژی سخن بگوئیم ارزشهای توری که توسط این طبقه عرضه می‌شود، به سویفت نسبت داده می‌شود. شخص سویفت صاحب ضیاع و عقاری نبود و تا آنجاکه از زندگی او برمی‌آید، در مورد ارتش‌های فاتح، ستمهای استعماری و طرحهای علمی برای دستکاری اندیشه مردم نظر مساعدی نداشت. در اصطلاح‌شناسی گلدنر، سویفت سرمایه فکری داشت: صاحب مهارتِ فصاحت و بلاغت بود و در جبهه ایدئولوژیک نبرد قرارداشت. با این خصوصیات می‌بایست به سویفت به عنوان روشنفکری که درگیر مبارزات ویژه‌ای از نوع بسیار محدود آن است بنگریم و نه چون شخصی که صاحب و مدافع و متکی برسلسله‌ای از ارزشهای ایدئولوژیکی است، ارزش‌هایی که مربوط به امتیاز طبقه او نیست، بلکه واقعاً متعلق به طبقه‌ای است که گهگاه در خدمت آن است.

سویفت را در طول زندگانی، به خوبی می‌توان به عنوان یک بیگانه توصیف کرد.

---

* Post industral = پسا صنعتی ** *Capital*

از خانواده‌ای متشخص نبود، حامیان بلندپایه‌اش بی‌وقفه او را سرخورده می‌کردند و او نیز دائماً صاحبان قدرتی که که تصور می‌رود به آنها خدمت می‌کرد، از خود رنجانده و فراری می‌داد. یک نمونه طنزآمیز به یادماندنی از این رفتار در سفر گالیوربه سرزمین لی‌لی‌پوت است که گالیور در عین حال که موفق می‌شود آتشی را که کاخ ملکه را در برگرفته با شاشیدن خود خاموش کند توفیق آزار ملکه را هم به دست می‌آورد. تا آنجا که من می‌دانم، سویفت جهت پیشرفت اجتماعی خود خارج از کلیسا راه دیگری نداشت، مگر توسط حامیان خود. فعالیت فکری به جانبداری از یک گروه و طنز مطلق و بی‌تردیدش «به عنوان یک مخالف‌خوان و نویسنده» برایش هرگز چیزی گرد نیاورد که شباهتی به دارایی و ثروت داشته باشد. او بیگانه با ایرلند مرد، همان‌طور که در طول بیست‌وچهار سال اقامتش در انگلستان، از آن بیگانه بود. سویفت از دیدگاه طبقاتی یک روشنفکر سنتی بود ـ یک روحانی ـ اما آنچه او را در میان اغلب نویسندگان بزرگ در تمام ادبیات انگلستان بی‌همتا می‌سازد (شاید به استثنای استیل) ارگانیک بودن [زنده‌بودن] روشنفکری اوست، آن هم به علّت نزدیکی بسیار با قدرت واقعی و عملی سیاسی. دفو و جانسون در بعضی از مراحل زندگی، دست به قلمزنی در مسایل سیاسی روز هم بردند و جانسون از شخصیت‌های اجتماعی هم شد، معذالک هیچ‌یک از ایشان با هیئت سیاسی مسلّطی، همچون سویفت در سالهای ۱۷۱۱ تا ۱۷۱۳ که با دولت توری چنان رابطه آشکارا نزدیکی داشت، ارتباطی نداشتند. در آن ایام، در واقع کار سویفت مشروعیت بخشی به سیاست فرصت‌طلبانه صلح هارلی بود (که منجر به قرارداد صلح اوترشت شد) و غیرمشروع دانستن سیاست جنگ ویگها. این نیز باید از دوران بعدی آثار روشنفکرانه سویفت گفته شود که به نوعی کاملاً متفاوت رابطه ارگانیک با قدرت سیاسی داشت و آن مسأله جامعه مهاجرنشین ایرلندی بود که سویفت در پدید آمدن آن سهم زیادی داشت. چه کسی می‌توانست انتظار داشته باشد که سویفت چنین ساده و صادقانه در نامه‌های بزاز بنویسد: «با وارد شدن به پیشه نویسندگی، پیه روبرو شدن با ناخشنودی دولت را به تن خود مالیده‌ام[7]»

حال چه مسایل عمده‌ای را آثار سویفت ـ جدا از مسایل فرجامگرایانه‌ای چون طبیعت آدمی، صورتهای قدرت مدنی و روحانی ـ تبیین و توصیف می‌کنند؟ بطور

اساسی پاسخ من این است که آثار او پرخاشگریها و تجاوزات آدمی، یا خشونت سازمان یافته انسانی را مطرح می‌سازد. تحت این عنوان سویفت قادر است که مسایل متفاوت و پراکنده‌ای را مانند خود جنگ (یک حقیقت: او هرگز در این مورد کلمه‌ای به ستایش نگفت)، فتح و تصرف، ستمگری استعماری، نزاعهای مذهبی، دستکاری در روح و جسم مردم، طرحهای برنامه‌ریزی برای سلطه بر طبیعت، انسانها و تاریخ، استبداد اکثریت، پولپرستی به‌خاطر پول، قربانی‌کردن فقرا توسط اقلیتی سلطه‌گر مطرح سازد. همه اینها به‌خوبی می‌تواند در یکی از آثار سویفت یکجا ثبت شده باشد و این را باید درنظر داشت که کمتر نویسنده‌ای قبل از اواخر قرن نوزدهم وجود دارد ـ بلیک و شلّی جزو این معدودها هستند ـ که موضع آنها در باره این مسایل با چنین درخششی از بینش غالب اکثریت متفاوت باشد. از این قطعه که از گالیور است، نوشته‌ای آگاهانه‌تر و متین‌تر نمی‌تواند وحشتهای عریان جنگ و هم خشنودی وحشتناکترِ آدم‌ها را در شرکت جستن در آن وصف کند:

برای تأیید سخنانی که اکنون گفتم بخصوص جهت نشان دادن اینکه «تعلیم و تربیت محدود» چه اثرات نامطلوبی به دنبال دارد مطلبی را در اینجا می‌آورم که باورکردنش مشکل است. من به‌خاطر اینکه خود را مورد عنایت اعلیحضرت قرار دهم از اختراعی که سیصد چهارصد سال پیش جامه عمل به خود پوشیده است سخن به میان آوردم وگفتم که ما گردی مخصوص داریم که چون آنرا توده کنند کوچکترین جرقه آتش آن را با جنبشی و غرشی شدیدتر از صاعقه بر هوا پرتاب می‌کند. حال اگر لوله‌برنجی یا آهنی میان‌تهی را نسبت به حجمی که دارد با مقدار معینی از آن گرد پرکنند یک گلوله آهنی یا سربی را با چنان شدت و سرعتی پرتاب می‌کند که هیچ چیز تحمل مقاومت در برابر آن را نخواهد داشت. گفتم که گلوله‌های بزرگی که بدین ترتیب پرتاب می‌شود نه تنها قدرت آن را دارد که همه‌صفهای یک سپاه را بیدرنگ درهم شکنند بلکه می‌تواند استوارترین دیوارها را با خاک یکسان کند و کشتی‌هایی که هر یک هزار سرنشین دارد در اعماق دریا فرو برد اگر این گلوله‌ها را با زنجیری به هم بپیوندند، هنگام انفجار دکلها و طنابهای کشتی را پاره‌پاره می‌سازد و صدها تن را به دونیم می‌کند و همه چیز در برابر آن‌گلوله‌ها تباه و ویران می‌شود. گفتم که ما غالباً این‌گرد را در گلوله‌های بزرگ می‌ریزیم با آلتی

مخصوص به درون شهری که در حصار گرفته‌ایم پرتاب می‌کنیم و آن گلوله‌ها سنگ‌فرش کوچه‌ها را زیرورو می‌کند و خانه‌ها را درهم می‌کوبد و هر قطعه آن را به گوشه‌ای می‌افکند و مغز کسانی که نزدیک آنها بوده‌اند پریشان می‌کند...

شاه از شنیدن وصف آن ادوات سهمناک و پیشنهادهای من وحشت کرد و متحیر بود که حشره ناتوان زبونی چون من (بنا به قول او) چگونه ممکنست این اندیشه‌های ضدانسانی را در ضمیر خود راه دهد و چنان بالحن خودمانی از آن یاد کند که گویی دیدن آن مناظر خونریزی و ویرانی (که نتایج عادی این ادوات مخرب هلاکت‌بار است و من درنظر او مجسم کرده بود، در او تاثیری ندارد آنهم ادواتی که بگمان شاه می‌بایست نخستین بار اهریمن تباهکاری که دشمن نوع بشر است تعبیه کرده باشد. اما درباره خویش از روی انکار گفت که هر چند اکتشافاتی که در صنعت و طبیعت می‌شود بیش از هر چیز مایه خرسندی او می‌گردد؛ با اینهمه خوشتر دارد که نیمی ازکشور خویش را از دست بدهد و محرم این راز نشود و به من فرمان داد که اگر برجان خود ارزش می‌نهم دیگر با او در این باره سخن نگویم*[8].

یا، این است تحلیل کوبنده‌ای از جنگ بر سر جانشینی در اسپانیا: در رفتار متحدان

حال آیا این جنگ عاقلانه آغاز شده یا نه، یک نکته روشن است که سرچشمه حقیقی یا انگیزه آن به قدرت رساندن یک خانواده بخصوص بود، خلاصه کلام، جنگ ژنرال و وزیر بود و نه جنگ شاه و مردم، چه این مردم هنگامی که قدرت را بشناسند می‌فهمند که جنگ به سود چه کسانی است و خلاصه آن که، با جنگ مخالفند[9].

اینجا سویفت از حقیقت به سادگی سخن می‌گوید: او نمی‌کوشد که حقیقت را بزک کرده یا حرص‌وآزی که با آن طرح جنگهای سودآور ریخته می‌شود پنهان سازد. در اینجا سویفت به‌خاطر نسل آینده دچار خشم است: تردیدی نیست که نسل آینده اگر بدهی‌های میلیونی مربوط به آشغال‌هایی که در تالار وست مینستر آویزان است بپردازد از خوشبختی قاطعی برخوردار خواهد شد، و چون گدایان لاف تواند

* برگرفته از صفحات ۲۵۵ و ۲۵۶ سفرهای گالیور ترجمه منوچهر امیری، انتشارات ترجمه و نشر کتاب،...

زد که پدرانی بزرگ و ثروتمند داشته است[۱۰]. وصف درخور و مناسبتری از توصیف سویفت در باره روش قدرتهای بزرگ که خود را وابسته متحدانی می‌کنند که آنان می‌پندارند قائم‌مقام این قدرتها هستند درحالی که این قدرتها ارباب آنها محسوب می‌شوند، وجود ندارد (می‌توان‌به ژنرالهایی چون تیو و کی در جنگ ویتنام اندیشید):

با دو ماده دیگر قرارداد (به علاوه مفتخر بودن به این که ما نگاهبانان و ناوگان محافظ کشتی‌ها و سواحل پرتقالیم) می‌توانیم افکار دشمن را خوانده و فرمان پادشاه پرتقال را دریافت داریم که کجا تصور می‌کند دشمن به او حمله خواهد کرد: ما همچنین او را مجهز به قدرتی برتر از آن می‌کنیم که دشمن در هرجاکه حضور داشته باشد بتواند مانع از حمله‌اش گردد. چنین است که قدرت دشمن در وضع فعلی برای اعلیحضرت پادشاه پرتقال محاسبه شده و او تنها قاضی عادلی است که می‌داند قدرت برتر کدام است و اراده چه کسی می‌تواند جلو حمله دشمن را بگیرد، اوست که ممکن است با فرمانش تجربه ما تا دورترین نقاط کره زمین برای جلوگیری از تجاوز دشمن حرکت کند یا آنکه این قدرت بزرگ برای نگهداری سواحل خویش درجای خود بمانند. به هر ترتیب آن نیروها تابع‌اند نه تنها تابع او بلکه تابع دستیاران او، دریاسالاران و فرمانداران او و در هر آنجا که بیم آن رود که تصور می‌کند احتمال حمله دشمن است، و این همه را من فکر می‌کنم اهانتی است که هرگز جز در حق کشور اشغال شده‌ای به عمل نیامده است[۱۱])

آن هنگام که هموطنانش مسّلم می‌پندارند که همه چیز را در باره ایرلند مستعمره می‌دانند، این سویفت است که در نامه خود به مُهردار سلطنتی در ۶ اکتبر ۱۷۲۴ آن سر* نمونه بر ساخته تفرعن‌آمیزی که بدرفتاری با مردم ایرلند را توجیه می‌کند برمَلامی نماید (شبیه همین کاریکاتوری که‌امروزه از مردم آفریقا و آسیا ساخته‌اند):

رگه‌ای از صنعت و خست در تاروپود تمام مردم انگلیس وجود دارد که اگر مفتخوری دلالی و اجاره‌گیری را هم به آن اضافه کنیم به‌علت ثروتمند و سردماغ بودنشان پی‌می‌بریم. اندرمورد ایرلند حضرات اطلاعاتشان به اندازه کشور مکزیک

* Stereotype

است فقط فرقشان این است که ایرلند متعلق به‌دولت عِلیّه اعلیحضرت پادشاه انگلستان است پر از زاغه‌هایی که ایرلندیهای وحشی و بی‌تربیت در آن زندگی می‌کنند و در زیر سایه ترس از سربازانِ مزدوری از خودشان روزگاری می‌گذرانند. عقیده عمومی بر آن است که به نفع دولت عِلیّه انگلستان است که کل جزیره ایرلند زیرآب فرو رود چه، سنّتی در کار است که هر چهل سال یکبار در این جزیره شورشی ضرورتاً اتفاق می‌افتد. من که زمخت‌ترین خیالات را برایشان در سر دارم: این ایرلندیهای وحشی را تا زمانی که بچه آدم شوند و تسلیم اوامر مبارک، می‌بایستی در تله‌ها نگهداری کرد[۱۲]»

ما رابطه اشتباه‌ناپذیری میان این‌گونه منطق و اندیشیدن در یک پیشنهاد متین می‌بینیم، که به مجرد آنکه شما مردمی را تبدیل به مجموعه صفاتی لایتغیر می‌کنید گامی کوتاه تا مبدل کردن آنها به شیئی مصرفی در پیش‌رو دارید.

به‌رغم همه‌اینها درست نیست که بسادگی سویفت را دارای خصوصیات یک روشنفکر شجاع فرض کنیم. آنچه که لازم است که ما در مورد شناخت سویفت بدانیم این است که او هرآنچه به‌عنوان یک روشنفکر می‌کندعبارتست از، آگاهی را به اوج رساندن و مؤثر ساختن آن تا جایی که حتی موقعیتِ خود ـ آگاهی خود او نیز در نوشته‌هایش ظاهر می‌شود. این امر بلافاصله ما را به مسأله اصلی کار سویفت، طنز و طعن او و چهره‌پردازیهایش سوق می‌دهد.

بگذارید به آنچه در ابتدا در باره نقد مدرن گفتم بازگردم. من این نکته را روشن ساخته بودم که سویفت مورد عنایت پیشگامان نقد مدرن قرار نداشت، چراکه او بنظر می‌رسد که ملک‌طلق گروه خاصی از پژوهشگران [دانشگاهی] باشد و علت هم همان‌طور که در ابتدا گفته شد گویا نظری وجود دارد که همان‌طور که اورول گفت بطور بارزی، سویفت نویسنده مرتجعی است. بطورکلی نقد معاصر بیشتر در کار نویسندگانی است که خصوصیات شکلی کار آنان رابطه پراکنده و غیرمستقیمی با نظرات ایدئولوژیکی یا مضمون‌های فکری متداول آن نویسندگان دارد: پس کار منتقد روشن ساختن گسستگی‌ها بوسیله در معرض قرار دادن آنها و یا ساخت‌شکنی و بازکردن تنیده‌ها و تناقضاتی است که در هستی ظاهری و صوری متن به‌چشم می‌خورد. از اینها گذشته موضع منتقد در مورد متنی که در دست

تحلیل دارد [منتقد مدرن. م] کار حاشیه‌ای است، به‌این معنی که متن مهم است و کار منتقد درجه دوم و محدود به بیان شرایط موجودیت متن است. این فرآیند تصور می‌کنم در مورد مکتب دریدا، مکتب پژوهشگران مارکسیست [قرائت مارکسیستی اثر. م] و شاگردان فوکو و نشانه‌شناسان مکتبی که‌آنرا ییل* می‌خوانند صادق است.

آثار سویفت در برابر این تلقی مقاومت می‌کند و همان‌طور که پیش از این گفتم همین مقاومت است که او را شخصیتی جالب و معترض می‌سازد. استدلال من این است که راه اصلی برای فهم سویفت آن است که بطور جدّی ما توجه خود را به راهی معطوف سازیم که در آن او در برابر هر نوع طرز تلقی و رهیافت منتقدانه‌ای که وجود او، نقش او و از همه بالاتر خود-آگاهی او را به عنوان روشنفکر نادیده می‌گیرد مقاومت می‌کند - با درنظر گرفتن سویفت در اوضاع و احوال خاص تاریخی به عنوان یک روشنفکر - راهی اساسی برای درک سویفت.

سه فرضی که من در باره سویفت دارم اینهاست (۱) سویفت اندوخته‌ای پنهانی ندارد. سویفت هرچه دارد در نوشته‌هایش روی دایره می‌ریزد. ماجراهای او افراد داستانیش، ریشخند کردن خویشتن، در جریانهایی که به افتضاح می‌انجامد، در داستان یک لاوک، ماجرا همان است که اوّل‌بار و برای همان لحظه و در همان لحظه و توسط موجودی در همان لحظه در این داستان می‌آید. این امر علی‌الاصول همیشه صدق می‌کند - آنچه را که ما در باره سویفت، یا گالیور یا بزاز می‌دانیم همان است که در مقابل ما اتفاق می‌افتد و تنها همان است. طنز در حین خواندن خود را کامل می‌کند، لازم نیست که در برابر چیزی کنترل شود (چه کسی از یک پیشنهاد متین به کله‌اش خطور می‌کند، این پیشنهاد از آنِ یک شخص واقعی است شخصی که معمولاً فکر نمی‌کند آدمها هم می‌توانند خورده شوند**؟) زیرا هرچه گفته شده همان معنای خودش را دارد. (۲) سویفت هرآنچه را که بدان شخصیت‌جعلی***

---

* *Yale* منسوب به پژوهشگران دانشگاه ییل

** ظاهراً اشاره به طنز هولناک سویفت در این کتاب است که همچون فروبردن جزیره ایرلند به زیر آب برای خوش‌آمد اربابان انگلیسی؛ پرواز کردن کودکان ایرلندی، برای طبخ در آشپزخانه‌های اشراف انگلیسی است که آن‌ها را نوعی پیشنهاد «متین» می‌داند! م

*** Impersonate

می‌بخشد بی‌مهابا مورد حمله قرار می‌دهد. به عبارت دیگر تکنیک او آن چیز مبدلی است که مورد حمله قرار می‌گیرد که معمولاً نه پیام است و نه آموزه سیاسی بلکه روش و یا گفتمان است. ملاحظه می‌کنید که بسیاری از آثار سویفت در باره ماجراهای تکراری، عملیات و روشهای رفتاری است با طرحها؛ قصه، روش گفتگو، سفرنامه، بحث، آزمایش، و موعظه. فضای میان طنزپرداز و موضوع طنز ناپدید شده است، مثلاً یک موضوع انحرافی تازه خود موضوعی دیگر یا دیوانه‌بازی دیگری دربردارد. (۳) بیش از منتقدان خویش سویفت همیشه خود- آگاه است و خواننده را هم از این آگاهی می‌ترساند - زیرا آن‌چه او می‌کند عبارتست از نویسندگی در جهان سلطه قدرت. سویفت یک رئالیست درجه اوّل است و می‌تواند حقیقتاً در آنچه می‌نویسد تفاوت میان زبان بی‌اثر و زبان قدرت، تفاوت میان زبان نهادها و زبان آدمهای بیگانه شده و حاشیه‌ای و زبان منطق و بقول خود او زبان مؤدبانه را تجسم بخشد. این است که سویفت در میان دنیایی‌ترین نویسندگان شاید دنیایی‌ترین است. اما این تفاوت‌های برشمرده عادت دارند که بر سر یکدیگر خراب شوند. برای مثال سویفت زمانی طرحی می‌ریزد که بطور جدی شامل بررسی پایه‌ای و تصحیح زبان است، چند سال بعد نقیض این طرح را با نوشتن گفتگوی مؤدبانه مطرح می‌کند که چیزی جز طرحی متمرکز نیست که به لحاظ اجتماعی با یک طرح واحد زبانی برای تمام زبانهای جامعه موافقت می‌کند.

عادتِ برگرداندن مسأله‌ای به ضد خود نتیجه قطعی کار سویفت به عنوان یک نویسنده مرتجع است. این در عین حال برآمده از تصور سویفت است که کار او نوشتن است حال این یا آن علت باعث آن شود برایش فرقی نمی‌کند. در عین حال بیش از هر چیز دیگر کار سویفت به عنوان یک روشنفکر این است، یا به عبارتی پیام او این است که خواننده‌اش را آگاهتر سازد که آنچه را که به خود نام یک نظام سیاسی و اخلاقی داده است، کارش آلوده ساختن خود- آگاهی اوست. ویروس آگاهی، در اصطلاح نیکلاکیارمونته*، سویفت را بیمار کرده است. این امر منشأ ریشخند کردن خویش است که در او بصورتی خارق‌العاده موجود است. در اینجا نکته‌ای از

* Nicola chiarmonte

اریش هیلر که در مورد ویتگنشتاین گفته است به خاطرم می‌آید: همان خودآگاهی که ویتگنشتاین بدان رسیده بود «مرحله‌ای که هر کار خلّاقه از عنصر نقد خود در امان نیست و هر اثری با تعمق گسترده در خویش بنظر تجسم شک در امکانات خویش است[۱۳]» تردیدی نیست که پی‌آمد این امر همان طنز داستان **یک لاوک** است که همه مؤمنان را از دم به مسخره می‌گیرد از جمله خود نویسنده نیز از شرکاء جرم است. یا آنکه رشته‌ای از تصاویر مهمل و کنجکاوی برانگیز را که به زبان حال می‌گویند، که آیا این کار نویسنده‌ای چون سویفت است که چنین می‌تواند در برابر طنز وانتقاد زخم‌پذیر باشد و به عبارت دیگر هر آنچه موعظه می‌کند همانها نیست که مورد حمله و تمسخر قرار می‌دهد؟

من به تصاویر و تصوراتِ سویفت در داستان **یک لاوک** اشاره می‌کنم که اگر انسان بخواهد آنها را از عالم کلام به دنیای واقع برگرداند چه اندازه، سست و مهملند ـ منبر، صحنه‌گردان موعظه یا نردبان ـ و چیزهای از قبیل یک رساله، یک قصه یک نوشته متفرقه یا یک ستون‌نویسی روزنامه چگونه توسط سویفت موضوع قدرت‌های دنیایی‌تری قرار گرفته‌اند چیزهایی که یک نویسنده بدون داشتن سرمایه‌ای واقعی نمی‌تواند برای او ثروتی باشد. کلمات روشنفکرانه خود را در زمان و مکان می‌چرخانند اما در نهایت بوسیله قدرت در عالم واقع کنترل می‌شوند. در پشت کیفیات بی‌واسط و مقید این آثار (که در خدمت یک طبقه پولدار و یا سیاسی است) همه این نوشته‌ها طنز درونی خود را هم دارد که مورد توجه و باعث نشاط خودآگاهی می‌گردد. ملاحظه کنید وضعیتی را در سفرهای گالیور، که در آن گالیور با پهن کردن دستمال خود برای سواره‌نظام لی‌لی‌پوت‌ها، موقعیتی ایجاد می‌کند و ما می‌توانیم تجسم کنیم، که اگر دستمال را بکشد، کل سوارنظام نابود خواهد شد. این قدرت که او را به غولی بدل می‌کند به‌نوبه خود علیه او در زمانی که به عنوان یک کوتوله روی میزهای کوچک برای حضار در برودینگ‌ناگ نمایش می‌دهد به‌کار می‌افتد.

بزرگترین طنز روشنفکرانه یا بزرگترین طنز یک روشنفکر در چهارمین سفر [گالیور] یافت می‌شود بخشی که در اثر سویفت هرگز هیچ خواننده‌ای آن را فراموش نمی‌کند. ما نمی‌توانیم به سادگی به قدرت یا اصالت تخیل آن خدشه‌ای

وارد کنیم و درصدد هم نیستیم چنین کنیم. اما ما می‌توانیم در سرزمین هوینهم‌ها و یاهوها ـ وگالیور اندرمیان آنان ـ نوعی معیار کلّی روشنفکرانه سویفت که حاکی از سرخوردگی از جامعه، سرخوردگیِ که در پایان برای انتخاب یک زندگی قانع کننده، کمترین امکان را در دسترس ما قرار می‌دهد پیدا کنیم. مسأله در مورد هوینهم‌ها این نیست که اینها ایده‌آل هستند بلکه این است که آنها جانورند، همان‌طور که در مورد یاهوها نیز که انسانند، بیشتر اعمالشان به جانور شبیه است تا آدمها. این وضع نمونه آن چیزی است که اورول آن را «خشونت بی‌مسؤلیت یک ناتوان» می‌نامد. برای سویفت چیزی که بتواند با آن نشاطی داشته باشد باقی نمی‌ماند، پس به کل همه چیز حمله‌ور می‌شود. اما آن چه که بالاتر و پیش‌تر از هر چیز دیگر حتیٰ توهم‌زدایی نابی که در کلّ داستان موجود است، مرا شگفت‌زده می‌کند وجود خود گالیور است که یافته‌ها و شناخته‌های خود را گزارش می‌کند و همچنان و هنوز ـ حتی در سرزمین هوینهم‌ها، به ما می‌فهماند که چشم به راه است کجا فرصتی برای او پیش آید که کاری انجام دهد ـ این که هر سفری با تبعید یا فرار گالیور خاتمه می‌یابد، فکر می‌کنم در نهایت بازتاب بی‌قراری تراژیک نیروی روشنفکرانه سویفت است، همان‌طور که مسافرت گالیور هم به سرزمینهای کاملاً خیالی، جایی که او می‌بایست در برابر هر فشار واقعه‌ای جزیی عکس‌العملی به خرج دهد، شاهدی بر آرزوی پرتوان سویفت به جستجوی موضوعات هم‌آهنگ و منسجم به‌خاطر «پاسخ» دادن به آنها است.

و سرانجام تصور می‌کنم در قطعه‌ای از نامه‌های بزاز می‌توانیم لحن روشنفکرانه سویفت و حس کلبی مسلکی سالم، ظرافت و در حاشیه بودن او و در همان حال طنز استادانه او از وضعیت واقعی یک روشنفکر را بشنویم.

اکنون من مصمم شده‌ام (پس از گذرانهای خاص آدمی که باعث دیرشدن‌ها و معطلی، است) از پند کسی که بر من سمت ریاست داشت پیروی کنم: او به من راه خطایی که در آن گام می‌زدم و آن اعتماد به حسن‌نیت مردم بود، نشان داد؛ که تاکنون بیش از آنچه در تصور گنجد بدان پای‌بند بودم؛ اما ممکن است که اوضاع و احوال بوقلمون‌صفت مرا در چنگال قدرت قرار دهد: اینجاست که حسن‌نیت من در برابر آنها که مراقب آنند که هرچرخش قلم من مایه تلخکامی روح من باشد، شکیبایی نخواهد داشت[۱۴]»

# کنراد:
# نقالّی قصه

کنراد هم در نوشته‌های زندگینامه‌ای‌اش و هم در داستانها خود بر آن است که کاری کند تا تجربه او به عنوان یک نویسنده در همه‌جا بیانگر امکان‌ناپذیر بودن چنین، تجربه‌ای باشد. این امر کنراد را به عنوان نویسنده‌ای که واقعیت کارش، شایستگی عملی و حتی نظری او بسیار پیشتر از آنچه که می‌نویسد می‌باشد جالب می‌نماید. این تفیضه‌نویسی کنراد، با توجه به زمانی که او در آن زندگی می‌کرد و می‌نوشت، در تاریخ تزویرهای* زبانی که از دوران نیچه، مارکس و فروید مبنای پژوهشهای اصلی نظامهای زبان در اندیشه معاصر قرارگرفته است، جای خاصی را از دیدگاه نقد دارد. تقدیر کنراد آن بود که داستانهای بزرگی بنویسد نه تنها به‌خاطر آنچه که بیان می‌دارد بلکه به‌خاطر نحوه نقالّی آن، زبان او را فریب می‌داد، هرچند در دراماتیزه کردن زبان حقاً کمتر نویسنده‌ای توانایی او را داشته است. زیرا آنچه را که کنراد کشف کرده؛ فاصله میان آنچه که گفته می‌شود و آنچه راکه بوسیله کیفیّت طبیعی کلمات نوشته شده، بیشتر می‌کند و نه کمتر. بنابراین انتخاب نویسندگی برای کنراد، انتخاب راه ویژه‌ای است که در آن او نه مستقیم چیزی می‌گوید و نه امید آن دارد که آنچه می‌گوید همان مفهومی است که درنظر داشت بگوید.

---

* Duplicity of langage

شگفت‌آور نیست که کنراد به همین معضل پیچیده مکرراً برمی‌گردد معضلی که نوشته‌های او مستمراً آنرا دراماتیزه و خیال‌انگیز می‌نماید.

گویی نوعی توجه غیرمعمول به انگیزه داستانهایی که گفته می‌شود در آثار کنراد دیده می‌شود. نیاز به نوعی شاهد تا که قصه‌سرایی را موجه جلوه دهد. چنین توجهی برای انگیزه دقیقی در داستانسرایی با آنچه در آغازکار در مقام یک نویسنده در اثر خود یک گزارش شخصی* آورده مباینت دارد. به‌جای آنکه دلیل منطقی فرآیند تبدیل یک دریانورد به یک نویسنده را بیان نماید، می‌گوید که مفهوم یک کتاب از پیش طرحریزی شده کاملاً از محدوده ذهن من زمانی که شروع به نوشتن‌کردم، دور بود.

«ممکن است استدعا کنم که فوراً روی میز را کاملاً تمیز کنی؟» من او را با لحنی تأدیبی در حالی که مشغول بیرون آوردن پیپ خود از کشو میز بودم مورد خطاب قرار دادم. قبول دارم که درخواستی غیرمعمول بود... یادم می‌آید که کاملاً آرام بودم. در واقع ابداً اطمینان نداشتم که میل دارم چه بنویسم یا برای چه بنویسم یا در اطراف چه بنویسم. نه من دستپاچه نبودم.

«این» صبحانه است. سپس .. سَرای المیر** شروع می‌شود: واقعه‌ای «سرشار از راز و رمزهای کلی[1]» نقّالی کنراد همزمان با اعمالی بدون انگیزه روشن عقلانی سروکار دارد مانند واقعه یک گزارش شخصی همراه با حوادثی است که باید به دنبال انگیزه آن در قصه رفت. یک مثال واضح از این امر در قلب تاریکی*** مشاهده می‌شود. علاقه مارلو به دیدن مکانهای تاریک و نادیده که پیوسته وجود دارد اما در واقع بدون دلیل باقی می‌ماند که در عین حال گزارش سفر اوست به خیلِ شنوندگانش که دقیقاً مربوط به واقعه‌ای می‌شود که موجب این انگیزه شده است. آرزوی مارلو برای دیدن مکانهای دورافتاده توالی تاریخی ندارد و این آرزو گسترده

---

* حدیث نفس A Personal Recorod

**کلمه Folly نامی است بر انبار و یا ساختمانی که متعلق به المیر است، در عین حال این کلمه را کنراد شاید با ایهام به کار برده و منظورش هواها و آرزوهای احمقانه قهرمان کتابش باشد. نام انگلیسی این اثر Almayer's Folly است که به فارسی خلبازی المیر است. م

*** Heart of Darkness

هم نیست؛ کم‌وبیش دائمی است حتی در گزارش شخصی همان‌گونه که می‌گوید نویسنده‌ای مادرزاد است و همین را هم عیناً در داستان‌سرایی مارلو می‌آورد:

«خوب، وقتی که بچه بودم، عشق شدیدی به نقشه‌های جغرافی داشتم. ساعتها به نقشه امریکای جنوبی یا افریقا یا استرالیا می‌نگریستم و غرق در افتخار کشف سرزمین‌ها می‌شدم. آن زمان جاهای خالی در روی کره زمین زیاد بود و وقتی که من یکی را روی نقشه می‌دیدم که دعوتم می‌کند (و همه آنها چنین بودند) انگشتم را روی آن می‌گذاشتم و به خود می‌گفتم وقتی بزرگ شدم آنجا خواهم رفت (جلد ۶ کلیات آثار جوزف کنراد ص ۵۲)

سالها بعد همان جای خالی «تبدیل به جای تاریکی شده بود. اما در آن یک رودخانه بود، خصوصاً یک رودخانه عظیم که در نقشه همچون ماری می‌مانست که سرش در دریا، تنه‌اش لمیده بر سرزمینی پهناور و دمش در عمق این سرزمین گم می‌شد. همچنان که به گذشته،... رؤیاهای مردان، بذر مستعمرات، نطفه امپراتوریها می‌پیوندد. و سپس نقشه پشت شیشه دکان نگاه می‌کردم، این مار مرا افسون کرد مانند آنکه پرنده‌ای را افسون کند ـ یک پرنده کوچک احمق.

اگر ما این داستان تخیلی بچگانه را با فرصتی که برای مارلو پیش می‌آید تا ماجراهای افریقا را شرح دهد، مقایسه کنیم، ملاحظه می‌کنیم که چگونه حتی از اولین بند داستان انگیزه‌ای منطقی برای داستان توصیف می‌گردد. نلی* مجبور است که «در انتظار پدید آمدن، مدّ باشد» هر پنج مرد تاریخ مشترکی در دریانوردی دارند، خم‌های پست رودخانه تیمز کوچکترین شباهت به ماری که پرنده کوچک احمقی را افسون کرده باشد، ندارد بلکه رشته‌هایی است که به «روح بزرگ گذشته،... رؤیاهای مردان، بذر مستعمرات، نطفه امپراتوریها» می‌پیوندد. و سپس مارلو است با «اشتیاق معروفش به قصه‌بافی» پیش از آنکه داستان آغاز شود (و برخلاف ناتوانی کنراد در طرح کتابی بدون طرح قبلی، پیش از آنکه نویسنده شود)، «ما می‌دانستیم که محکومیم که پیش از تمام شدن جزر دریا، یکی از آن تجربه‌های بی‌در و پیکر مارلو را بشنویم»

* Neillie نام قایق یا کشتی که در ابتدای داستان قلب تاریکی از آن نام برده می‌شود. م

همان‌طور که کنراد در یاداشت نویسنده* بر یکی از آثار آخرین دوران زندگی خویش مطرح کرده است، خود اغلب از اینکه بنظر می‌رسد داستانهایش ناشی از تصادف است درشگفت است. این است که اغلب خود او برای خواننده دلایل نوشتن داستان را تدارک می‌بیند. بیشتر اوقات این دلایل چیزی بیشتر از یک لطیفه جذاب بخشی از تجربه شخصی ماجرایی از صفحه حوادث این روزنامه‌ها و از این قبیل نیست: نورمن‌شری با تلاشهای خود بیشتر از خود کنراد از این امر پرده برمی‌گیرد، نه تنها از این لحاظ که کنراد را فراموشکار و دوپهلونویس معرفی می‌کند بلکه از آن‌روکه کنراد در صدد است که آن چه می‌نویسد برای آن توجیه عقلانی پیدا نکند. تصور من آن است که کنراد خود را مهمتر از آن می‌دانست که برای روشهای کار خود، جای پایی را نشان دهد. از این‌رو باید اعتراض او را در یادداشت بر لردجیم جدی بگیریم که نقالی مارلو لازم است در یک شب قصه‌گویی و حکایت شنوی اتفاق افتاده باشد. شاید راه شگفت‌آوری باشد که کنراد پیش گرفته، اما او چیزی می‌گوید که همواره برایش مهم بوده است؛ دراماتیک کردن قصه‌ای که گفته شده، چگونه و کجا گفته شده، که همین شواهد نیز جزیی از کل رمان هستند.

> در نقاط گرمسیری و نیز معتدل جهان، آدمهایی هستند که تا نیمه‌های شب نشسته و برای یکدیگر قصه‌بافی کنند... این یک قصه است با این فرق که با گسختگی‌های خود کمی راحتتان می‌گذارد؛ و با توجه به تحمل شنونده، اصل بر این است که قصه می‌بایست جالب باشد... آن بخش از کتاب که به قصه مارلو اختصاص دارد، می‌تواند در عرض سه ساعت بلند خوانده شود... این را هم باید اضافه کرد که در آن شب می‌بایست خوردنی و آشامیدنی هم درکار بوده باشد، نوعی آب‌معدنی برای نقال، که داستان راحتتر ادامه یابد.

بنابراین کنراد قادر است که کاملاً واقع‌بینانه، قصه خود را به مثابه جایگاهی که در آن [موضوعات] داستان روشمند، معقول، انگیزه‌مند، با امور غیرمعمول، حادثی و اتفاقی و تیره‌وتار یکجا گرد آید، مشاهده کند. از یک سو شرایطی مشاهده

* منظور از این یادداشت، «یادداشت نویسنده» بر **نوسترمو** اثر کنراد است به تاریخ اکتبر ۱۹۱۷. م

می‌شود که گفتن قصه امری ضروری معرفی می‌شود و از سوی دیگر داستان اصلی بنظر می‌رسد که مخالف اصول قصه‌گویی خود قرار گرفته است. همین تاثیر متقابل این دو بر یکدیگر ـ و توجه کنراد در برپا کردن محیطی بصورتی واقعاً قانع کننده از نقالی داستان، که توجه ما را جلب می‌کند ـ سازنده بی‌همتایی داستان است.

این چنین همخوانی ضدونقیض‌ها را می‌بایست از ویژگیهای کنراد به‌حساب آورد، ویژگیهایی که هیچ کار دیگری، حال کلامی، تجسمی و نمایشی جای آن را نزد کنراد نمی‌گیرد. من اهمیت زیادی برای این بصیرت قائلم. اغلب اوقات، متن کنراد نیاز به مداخله صورتهای زیرین متن و یا مفاهیمی ممتاز که بنظر می‌رسد از خود کتاب مهمتر است را می‌طلبد. ملاحظه کافی صورت نگرفته است که برای کنراد تقریباً امری بدیهی است که متن، بر این منوال یک کار، یک چیز تولید شده است ـ چیزی که او اغلب بدان به عنوان نویسنده، منتقد، مدافع و قربانی می‌نگرد. متن محصول پایان‌ناپذیر یک فرآیند است. آن‌طور که بسیاری از کلماتش گواه می‌دهند برای او الزام نوشتن، همین که او عنوان نویسنده را به خود گرفت، به صورتی خارق‌العاده یک معضل محسوب می‌شود: یا همه رمز و رازهای سفر بدون بازگشت او در نویسندگی، کنراد کار خود را به عنوان یک نویسنده، به عنوان فرآیند مشقتی جسمانی و وظیفه‌ای دشوار که تقدیر بر دوش او گذاشته است، می‌پنداشت. تاریکی، اجبار نوشتن، زندانی شدن؛ اینها فشارهایی است که بر نویسنده هنگام نوشتن تحمیل می‌شود و من درکمتر نویسنده‌ای مشاهده کرده‌ام که در شکایت خود چنین دست و دل باز باشد. اینها چه اندازه در لحن با آن اعتقاد زیبایی شناختی که کنراد مقدمه خود را در ۱۸۹۶ بر زنگی کشتی نارسیسوس* نوشته است تفاوت دارد. آنجا او سخن از توانایی هنرمند برای ارتباط و گفتگو می‌کند، و بینش روشنی که او برای خواننده‌اش به ارمغان آورده است؛ ظاهراً دستاوردهایی است که پس از مبارزه بسیار با مسأله نوشتن به دست آمده است.

> لحظه جسارتِ به چنگ آوردن سیمایی گذرا از زندگی، از دهان یورش بی‌امان زمان تنها آغاز انجام وظیفه است. وظیفه‌ای که در اشتیاق و ایمان

* The *Nigger of the Narcissus*

> راهبُرد دارد، بی‌گفتگو، بی‌گزینشی و بی‌هراسی، در برابر تمامی چشمها در نور تکاپویی بی‌ریا، آن قطعه [به چنگ آمده] رها شده را فاش می‌سازد. و این تنها جلوه نوسان آن، رنگ‌های آن، صورت آن است؛ و در خلال جنبش آن، شکل و رنگش، جوهر حقیقت آن نمایان است ـ فاشگر راز الهام‌بخش آن: شور و اضطرابی که در دل هر ذره حرکت مبهوت کننده آن موجود است.

معهذا این همه تنها یک رشته تعابیر زیبا نیست. رهاسازی یک قطعه و بدان شکل و صورت بخشیدن، خواننده را مهیای دیدن آن کردن و غلبه داشتن بر انتخاب منطقی در آغاز و چیره بر ترس در طول انجام: این الزامات، هنگامی که بر آن تأکید بورزیم، چنانکه کمی پیشتر کنراد اشاره به رسانه آن کلمات داشت، بسیار مهیب و عظیم خواهد بود. کاملاً روشن است که خلق کلمات یا خواندن آنها چیزی متفاوت از آن هدفهای شهره‌ای که کنراد برای آثار خویش ضابطه‌مند کرده می‌باشد، در واقع آنچه که در نوشته و خوانده بصورت بصری تغییر شکل می‌دهد، با یکدیگر بسیار متفاوت و حتی متضاد است. آنچنان حقیقاًمتضاد که شخص مایل است کلّ جمله را به دست فراموشی سپرده و سودای اصلی نویسنده راکه در جمله مخفی شده است بیرون بکشد. «وظیفه من آن است که با قدرت کلمات مکتوب، شما را وادارم که بشنوید، احساس کنید ـ و بیشتر از همه اینها، ببینند» بنابراین داستانهای کنراد تجسم (فراهم آوردنده زمینه) عملیِ انتقال وقایع است. به گفته خودش، کوشش کنراد بر آن است که با به کارگیری کلمات مکتوب، با استفاده از اصالت آنها در پیشه پرمشقت نویسندگی، کاری کند که خواننده‌اش بتواند زندگی و کار و ساز آنچه دیده شده است را تجربه کند. هر چند اغلب اوقات این کار با نقالی‌های شفاهی صورت می‌گیرد.

به نحو جالبی پرونده دراماتیک اولیه بیشتر آثار کنراد، قصه‌سرایی، گزارش تاریخی، نقالّی متقابل افسانه‌ها و تأملی بر خاطرات است. این پرونده دربردارنده (البته اغلب اوقات به صورتی روشن) یک گوینده و یک شنونده و همانطورکه قبلاً گفتم یک واقعه مشخصی است پرتوان. اگر در آثار کنراد تعمق نمائیم، با استثنای

قابل ملاحظه‌ای که نگاه غربی* باشد؛ مشاهده می‌کنیم که تمامی آنها نوعی ردوبدل کلام شفاهی است. از این‌رو زمینه داستان، گفتن و شنفتن است، مطمئن‌ترین پایگاه حسی و معیار زمان‌گذران داستان و در یک تضاد آشکار، دیدن همواره کاری سخت و نه چندان بی‌نوسان. کورتز و جیم را ملاحظه کنید. هر دو در صحنه‌های داستان بیشتر از آنچه که مستقیماً دیده شوند می‌گویند و می‌شنوند. و [چنین است] هنگامی که دیده می‌شوند. جیم نمونه‌ای چشمگیر است: «درنظر من آن شبح سفید که در خاموشی ساحل و دریا ایستاده است در قلب یک معمای بزرگ قرار دارد» - اینها [جیم و کورتز**] وضعی معمایی داشته و بشدت تغییر شکل یافته و مسخ شده‌اند. «کورتز حداقل هفت پا طول قدش بود... دیدم که دهانش‌را بازکرد - این کار بطرزی شگفت‌انگیز به او ولعی سیری‌ناپذیر می‌بخشید، گویی می‌خواست تمام هوا، تمام زمین و همه آدمهایی که پیش روی هستند را ببلعد» این است که وقتی که مارلو حرف می‌زند صدای او همچنان باقی است در حالی که چهره او از نظر شنوندگان داستانش محو می‌شود. چنین است که این محوشدنهای گاه‌وبیگاه که هدفهای گفته شده از طرف کنراد در مقدمه ۱۸۹۶ بر [زنگی کشتی‌نارسیسوس] می‌باشد، کاری سخت توان‌آزما است، چه کل بستر کلمات یک داستان غالباً بنظر می‌رسد که مقابله‌ای است با آنچه که دیدنی است بلکه کارش طولانی‌تر کردن سکوت «تاریکی نفوذناپذیر است» به‌رغم سماجت کلمات بر کاغذ و ردوبدل آنها میان گوینده و شنونده و شاید مفید باشد که برخی از آنچه راکه گفتم مشخص سازم. در حضور گفت و شنید میان آدم‌ها است که داستانها شکل می‌گیرد. در مورد کنراد، داستان چه در زبان اول‌شخص گفته آید یا نه، این امر صدق می‌کند. موضوع داستانها یا موهوم است یا مبهم و یا تاریک: به عبارت دیگر طبعاً برای مشاهده ساده نیستند. حداقل با تمامی صراحت قصه‌پردازی قابل تشخیص‌اند. چه آنچه را که معمولاً قصه افشا می‌کند، ترسیم دقیق همین مبهمات است. بیشتر اوقات بدون توجه به شکوه اغراق‌آمیز خارجی آنها (مانند آنچه که با جیم، نوسترمو و بلاک‌میت

* Under Western eyes

** از قهرمانان رمانهای کنراد، در لردجیم و قلب تاریکی

است) موضوع یک راز شرم‌آور در میان است. هرچند به صورتی معماگونه، این راز به نحو بسیار ساده‌ای مستعد است که به شکل اشتباه ظاهر شود، اما شیوه‌های معروف ملاحظه‌کارانه داستانپردازی کنراد، پیشدستی کرده و [مانع] می‌شود.

داستانپرداز باریک‌اندیش، حکایت‌گویی است که همواره از تفسیر اشتباه جلوگیری می‌کند. داستانهای او بدون استثنا روایت‌های همآورد را می‌آورد. برای مثال کلّ داستان نوسترمو از پیشینه‌های تاریخی متضاد منطقهٔ گستاگوانا* پدید آمده، هر یک از این پیشینه‌ها مدعی گزارش هوشیارانه‌ای از وقایع یکسان است و هرکدام به روشنی نقدی است بر روایت‌های دیگر. همین امر در مورد از چشم غربی و لرد جیم و نظایر آنها صدق می‌کند.

می‌توانیم داستان‌ها و نقالّی‌های کنراد را به صورتی مجرد، تناوبی از حضور و غیبت زبان فرض کنیم. حضور کلمات شفاهی و گفتاری اگرچه کاملاً نسخه کتبی آنها را محو و غایب نمی‌سازد، اما در جای خود حضور آنها را بی‌رنگ می‌نماید، گوینده‌ای با صدای خویش زمام قصه را در دست می‌گیرد و صدای او این حقیقت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد که هنگام گفتن برای شنوندگانش غایب یا (ناپیدا) است. هدف کنراد این است که ما را مکلف سازد که ببینیم، یا به عبارت دیگر عینیت همه چیز را به رخ بکشاند مگر کلمات را تا به آن حد که شاید در آنسوی قلمرو واژه‌ها، در قلمرو مشاهده گام زنیم. این چگونه جایی است؟ این جهانی است یکدست که میان قصه و عمل، چنان تطبیق و تقارنی وجود دارد که روح حقیقت همان که لرد جیم آن را داراست می‌تواند در آن آرام گیرد. در آن سرزمین، شکافهای جامعه بشری ترمیم شده یا نفس و ضمیر مجروح آدمی شفا می‌یابد و فضاهای میان آرزوها و عمل به یکدیگر نزدیک‌تر می‌شوند. تباعد میان زمانهای گذشته و وقایع حال، نظم و نسقی می‌یابد. یا اگر باز هم پیشتر به‌تازانیم، نیّت دلخواه نویسنده آن است، که آنچه به روشنی می‌گوید، باز هم توسط خواننده دو چندان دیده شود، با تقلای نویسنده تنها کلمات تعبیه شده بر صفحات، دارایی مشترک ناخواسته او و خواننده می‌گردد، خواننده‌ای که می‌کوشد در حصار کلمات نفوذ کرده به نیت

---

* Costaguna

دیداری آنها دست یازد، که عیناً همان بازنمود نوشتاریِ [نویسنده] است.

برای کنراد مفهومی که توسط نوشتن حاصل می‌شود نوعی خطوط مشخص بصری است که زبان مکتوب تنها از خارج و از فاصله ظاهراً می‌تواند آنرا پایدار نگاه دارد. شاید این محدودیت کلام و واژگان را بتوان به اعتقاد کنراد به برتری مشاهده همراه با تردید اساسی او نسبت به زبان مکتوب که تقلیدی است از آنچه دیده می‌شود، مربوط دانست.

کاربرد شگردهای اساسی داستانپردازی همچون بازگشت به گذشته و پرس‌وجو (لرد جیم) گزارشهای تاریخی (نوسترمو) جستجوی روشمندانه (قلب تاریکی) و ترجمه و تفسیر (از چشم غربی) بازجویی‌های طنزآمیز (مأمور سری)، نشان می‌دهد که گویی استفاده از زبان برای آن است که این شگردها عملاً بصورت دیداری اتفاق می‌افتد و پس از آن، دیگر ضرورتی ندارد. اما همین شگردها خود بر مرکزیتی استوارند، در (قلب تاریکی)، مرکزیتی که ممکن است جای آن در آفریقای مرکزی یا در امریکای مرکزی یا در قلب شهر لندن باشد، که برای درک حادثه‌ای که درگذشته اتفاق افتاده درنظر گرفته شده حادثه‌ای که ویژگی آن همچنان به روشنگری خیره کننده‌ای از یک مکان به مکان دیگر و از زمان گذشته به زمان حال در تطور است.

به قصه‌های کنراد با چنین جنبه‌هایی نگریستن، توجیه این امر است که چگونه اجباراً کلّ ایده‌های او که با «مرکز» مربوط است «نزدیک شدن به مرکز، پرتوگیری مدام از مرکز» مستمراً در اثر او ظاهر می‌شود، بویژه آنکه اگر به‌خاطر داشته باشیم که او نمی‌گذارد فراموش کنیم که داستان مکتوب یک نقالّی شفاهی است که چشمها را از آن رو بسوی خود معطوف می‌دارد، که فرآیندی نزدیک و نزدیکتر به قلب حادثه محسوب می‌شود. چنین است که در قلب تاریکی مسافرتهای مارلو به مراکز مختلف تجاری دور افتاده، کورتز را به مثابه هدف غایی معرفی می‌کند. کورتز به عنوان آدمی که در ایستگاه مرکزی وجود دارد و از این‌رو در باره او سخن بسیار می‌رود، معرفی می‌شود. با رسیدن به اوست که مارلو می‌کوشد تمام شایعات در باره کورتز را به دور افکنده و سرانجام در سکوت، نزد خود به‌فهمد که دقیقاً کورتز کیست و چه کرده است. بیشتر اوقات خواننده و مارلو هر دو در انتظار کلمات

معدودی که لااقل، در زمانی که به مرکز دسترسی پیدا شده، از هیچ نگفتن بهتر است بسر می‌برند. از اینجا است قدرت هولناک کنراد، ناشی از کلمات کوتاه اما تعیینگر «ترس» یا «منافع مادی»: اینها به مثابه نوعی نقطه توقف، مرکزیت کلامیِ که داستان راگره گشایی می‌کنند، بارها و بارها دقت را به خود جلب می‌کنند. به چیزی که آنها اعلام می‌کنند توجه کنید و دیگر نیاز بیشتری به کاربرد کلمات ندارید. معادل دیداری کلمات را پیدا کنید و سپس می‌توانید حضور تام آنها راکه نظام اغواگر زبانی در داستان محو کرده است بیابید. بیهوده نیست که اولین داستان بلند کنراد سَرای المیر در باره مکانی است که «فُلی*» نامیده می‌شود که قرار است طلایی را که از مراکز دور از ساحل به دست می‌آورند در محل آن انبار شود، طلایی که هرگز دیده نمی‌شود و هر آینه استخراج هم نشده و تنها حرفش در میان است.

گرچه، می‌بایست (دوازده سال پس از المیر) هنگام نوشتن مأمور سری، رابطه میان آنچه راکه کنراد محوسازی کلمات و حضور بی‌واسطه مفاهیم بصری می‌داند و این رابطه را در اطوار پسرکی آشفته حال نشان می‌دهد غیرمنطقی جلوه کند معذالک من قویاً آن را نوعی تفسیر شخصی از جانب او در این زمینه می‌دانم:

> استوی معصوم، بسیار خوب و آرام پشت یک میز از چوب کاج نشسته و در حال کشیدن دایره و دایره‌ها بود، دایره‌های بی‌شمار متحدالمرکز و مختلف‌المرکز، گردش درخشنده دایره‌ها، گردش درخشنده دایره‌ها با در هم تنیدگی فراوان تکرار انحناها، یکدستی اشکال و درهم شدن خطوط متقاطع، کیهان آشفته‌ای را منعکس می‌ساخت، نمادگرایی یک هنر مجنونانه که قصد دست‌نایافتنیهارا کرده است. هنرمند ابداً سرش را برنگرداند و با وقف تمام روح به وظیفه خویش، پشتش مرتعش شد، گردن باریکش فرورفته در سوراخی که زیرکاسه سر قرار داشت، بنظر می‌رسید که آماده پرخاش است.

آقای ورلاک صرفاً هنگامی که در آشپزخانه را باز می‌کند (استیوی معصوم را نمایان می‌سازد) زیرا که هنر در خود فرو مانده استیوی شنونده ندارد، هنری است

* Folly

ناگفتاری. این هنرِ تنها، مصداق گسترده و بی‌وقفه یک عمل تکراری است که مفهوم تغییرناپذیری دارد. انتخاب کلمه «وظیفه»، توسط کنراد، در اینجا، احتمالاً نقل قولی بی‌اختیار از مقدمه ۱۸۹۶ است که صلابت اخلاقی آن را گاه‌وبیگاه به رخ می‌کشد. تکرار، تنهایی، یکپارچگی، آشفتگی و سرشت پریشان هنر استوی به توصیف کنراد به نوشتن پهلو می‌زند (یک جهنم یا به عبارت دیگر باید بنویسی، بنویسی، بنویسی)[۲] همان‌گونه که دایره‌های مختلف و متحدالمرکز نمایانگر همنوایی تضادها و جایگزین زبان حضور و غیبت است. آنچه در این میان بیشتر جالب است سکوت صحنه و رازآلود بودن کلّی آن است. آیا می‌توانیم بگوییم که به استیوی دزدیده نگاه کرده و از او به صورت استراق سمع چیزی می‌شنود؟ واقعاً مشکل است که (غرغری ناشی از تعجبی غیرقابل قبول) که کار ورلاک است چیزی بالاتر از یک آگاهی صرف معنی دهد. دایره‌ها سخن نمی‌گویند آنها از دست نیافتنی می‌گویند (و آنهم توسط یک کنایه‌پردازی رنگ پریده) آنها خلأ را دربرمی‌گیرند، هرچند که بنظر رسد که آن را پر می‌کنند. در عین حال دایره‌های استیوی محدود به کاغذند، استیوی را با فضای خالی سفید مربوط می‌سازند و جای دیگری هم این دایره‌ها حضور ندارند من کاملاً احتمال می‌دهم که کنراد استیوی را به مثابه یک نویسنده در حد افراط* خویش تصور می‌کرده؛ به صورت ابله شوریده‌ای که به نحوی وحشتناک محدود به دو قطب است: صفحه بی‌پایانی را باید سیاه کند و یا آن را ریزریز کرده فاقد هویت انسانی گردد. استیوی و ورلاک دارای پشتیبانی خشن و مؤثر هم هستند؛ در داستان (ابلهان)، داستان کوتاهی که در ۱۸۹۶ کامل شد. داستان آغازش بسیار شبیه داستان (آمی فاستر، ۱۹۱۰**) می‌باشد که باز هم سروکار با شخصیتی بیگانه از خود دارد که بنظر دیوانه می‌رسد، با داستانسرایی که بقایای یک داستان کهن را در دیداری از محلی که برای او تازگی دارد، مشاهده می‌کند. داستان ـ «لااقل در نظر من بسیار هولناک و در عین حال پیش‌پاافتاده ـ داستان یک زوج دهاتی است که بی‌ملاحظه چهار فرزند کودن پس می‌اندازند. ناراحتی‌های قلبی و عصبانیت‌های

* in Extrimis در نهایت شدت یا کرانگین.

** Amy Foster

زن او را بسوی قتل شوهرش سوق می‌دهد. زن سپس خود را با پریدن از بالای یک صحره به دریا، می‌اندازد، شاهدی براین خودکشی چنین می‌شنود «فریادی دلخراش برای کمک که به نظر می‌رسید روبسوی تاریکیهای آن بالا دارد... به طرف بالا یک‌راست به طرف آسمان بلند و بی‌شفقت»

پس از این، باز هم در نگاه غربی، معلم زبان تفسیر بیشتری در مورد کوشش برای ارتقای* زبان از طریق مشاهده، به دست می‌دهد البته این «سرگرمی» به‌رغم ضابطه‌مندیهای آن در جنبه‌های زبانی یک مفهوم سیاسی هم دارد. او می‌گوید: «این گرایش که هر مسأله‌ای را از سطح ساده و مستوی قابل فهمش توسط نوعی تبیین رازورزانه ارتقا بخشیم، بسیار روسی است» جای دیگری هم او می‌گوید که سخن گفتن به روسی چگونه چیزی تواند بود: «بارزترین خصوصیت گفته‌های او (ناتالیاهلدین) همواره بنظرم گستردگی رمزآلود آن به مرزهایی بود که دور از دسترس من قرار داشت» فعل‌های مربوط به ادراک و اعمال جسمانی که توصیف زبانی را در مسیر غیرزبانی آن قرار می‌دهد کاملاً با تجربه‌ورزی‌های کنراد سازگاری دارد. کلمه «ارتقا» در این مورد یادآور کلمه «نگاه داشتن**» توقف در مقدمه ۱۸۹۶ است که البته در اینجا با نوعی «تبیین رازورزانه» از سر تحقیر که در بهترین صورت آن ابزاری غیرقابل اعتماد است، درهم آمیخته. تاثیر خالص این‌گونه رابطه برقراری، مهم نیست که تا چه اندازه ضابطه‌مند است، دور داشتن معانی ازکلمه است تا بدان حد دور که کلمه محو گردد. آنچه که معلم قدیمی مرتباً تکرار می‌کند این است که گرایش زبان روسی به تبیین رازورزانه امور نوعی نقص هستی شناختی است که تا اندازه‌ای بسیار کمتر در تمام زبانهای غربی وجود دارد. رازوموف این نقص را به صورتی دیوانه‌وار هنگامی که هلدین خود را مورد مرحمت دانشجوی بیچاره می‌بیند، مشاهده می‌کند. برای رازوموف و معلم که هر دو دانشجوی زبان هستند، نظم همراه با مطالعه و استفاده از زبان مطرح است در حالی که بی‌نظمی، از حدود فرا رفتن و نوعی شیوه زیبایی‌شناختیِ سیاسی است که با آرزوهای انقلابی هلدین که می‌خواهد مستقیماً ببیند، تغییر دهد و درهم آمیزد، گره خورده است.

---

* Lifting ** Holding up

هنگامی که شانس (۱۹۱۳) منتشر شد و مردم‌پسندی نامنتظری را برایش پدید آورد، روشن شد که کنراد قبل از هر چیز نویسنده‌ای انگلیسی است و نه آن‌طور که برخی مدعی بودند یک فرانسوی ناقص و یک اسلاو غیراصیل.

در دومین مقدمه‌اش بر گزارش شخصی، مدتها بعد (۱۹۱۹) او این برداشت شگفت‌آمیز «روسی‌مآبی» را از کاربرد زبان انگلیسی، خود بیان می‌کند. من این مطلب را به‌خاطر شور و حرارت و قاطعیت آن و نه تأکید چندان بر منطقی بودنش نقل می‌کنم:

> حقیقت مطلب آن است که استعداد من در نوشتن زبان انگلیسی به همان اندازه طبیعی است که سایر قابلیت‌هایی که در من می‌تواند باشد و با آن متولد شده‌ام. من احساس شگفت و بسیار توانمندی از این نکته که همواره جزء ذاتی من بوده است دارم. زبان انگلیسی هرگز برای من مسأله انتخاب و فرزندخواندگی* نبوده است. خالصانه‌ترین اندیشه انتخاب ابداً به ذهن من خطور نکرده است. در مورد پذیرش نیز چنین است. البته پذیرفتن در کار بوده است، اما این من بودم که موهبت زبان مرا به فرزندی انتخاب کرد، آنچنانکه مستقیماً به مانند مرحله زبان ناگشودگی، چنان در حدکمال مرا از آن خود ساخت که معتقدم، واژگانش اثر مستقیمی بر خلق‌وخویم نمود و منش هنوز شکل نیافته‌ام را شکل داد. مسأله دستاورد است و نه دریافت کردن؛ آن عنوان واقعاً حقیری که همواره استعداد را چیزی مرجع معرفی می‌کند، مسأله اکتساب و کشف است همان است که «استاد»ی را مجبور می‌سازد برای آنکه شایسته برخورداری از بخت بزرگی که در دسترس اوست باشد، همه عمر در منگنه تعهد قرار گیرد... آنچه که می‌توانم پس از گذران سالها وقف عمر در ممارست و تمرین با همه انباشتگی تشویشِ حاصل از تردیدها و نقایص آن بنمایم، ادعای این حق است که اگر هر آینه به زبان انگلیسی نمی‌نوشتم به هیچ زبان دیگری هم نمی‌نوشتم.

* Adoptation

اگر این روشنترین راه‌حل مشکل نباشد، لااقل شخص از این قطعه به قرینه درمی‌یابد که برای کنراد چگونه معماهای زبان پیچیده و شبه «محال» است [تاکید بر محال از کنراد است] از بیان و دریافت تا درک آن.

نامه‌های کنراد نشانگر چالش پیوسته او با زبان است قصه‌هایش همواره آنچه را که برای دیگری اتفاق افتاده با پیچ‌وتاب نقل می‌کند: و اگر آن شخص خود مانند جیم شخصیت اصلی باشد داستان را با منطق خود به صورت رمانس* نقل می‌کند. «رمانس کار جیم را مشخص می‌کند ـ و بخشی اساسی از داستان همین است در غیر اینصورت کل داستان راه خطا می‌رود» علاوه بر این زبان مکتوب اساساً یک آوانگاری انفعالی، بازگشت به گذشته از حادثه است. به عنوان نویسنده، کنراد نوشته‌های خود را به صورتی روشمندانه تحت‌الشعاع پژواک گفتگو، گذشته، رؤیت و چشم‌اندازی آرام قرار می‌دهد. چه اندازه مویه‌های آمده در نامه ۴ ژانویه ۱۹۰۰ به کاتنگهام گراهام جاندار است: «امّا دشواریها مثل این که محاصره‌ام کرده‌اند، گویی رژه مقاومت‌ناپذیری از کژدم‌ها بسویم روان است. چه سرنوشت بی‌شکوهی است چنین بلعیده شدن.[۳]»

بنظر می‌رسد که کنراد در مورد تاثیر زبان یا به هر صورت قوت تاثیر آن برخود بهای بسیار می‌دهد. من قصد ندارم که از این جایگاه علیه او قضاوتی ترتیب دهم چه در همین ارزش نهادن‌های بسیار بر زبان است که منشأ دقت خارق‌العاده او در ساماندهی شیوه‌هایی که در آن داستانهایش را گفته می‌توان مشاهده کرد. قلب تاریکی برای مثال ساختار پیچیده‌ای دارد با نیم‌دوجین «زبان» در آن؛ هر یک با قلمرو تجربه خاص خود، زمان خود و مرکزیت آگاهی ویژه خود. گفتن این نکته که کنراد به زبان انگلیسی می‌نوشت در واقع گفتن این نکته هم هست که او تمایزات ویژه تخیل خود را وارد زبان انگلیسی کرد، آن وجوه متمایزی که پیش از او هیچ نویسنده دیگر انگلیسی تصور نمی‌کرد ضروری باشد، تمایزی که «شناخت فیزیکی» کنراد از منابع کلامی برای نقل یک داستان که غالباً خارج و فراسوی شخص او قرار دارد می‌باشد. چنین تمایزاتی دفاع کنراد در برابر هجوم زبان بود:

* داستان ماجراها و طلب و جستجو = Romance

کنراد با تکرار گردآوریها و تکرار پراکندگیها، سپس جمع‌آوری دوباره زبان در گفته‌ها و صداها، توانست به عنوان یک نویسنده آثار خود را عرضه دارد. چنین است که اجزای مؤلفه قصه به صورت دربرگیرنده یک موضوع با اشکال گوناگون ظاهر می‌شود. سرانجام همان‌طور که مالارمه در (بحران شعر*) می‌گوید نتیجه قطعی، تسلیم است. آنچه که از واژه‌ها رسوب می‌کند، بازمانده سرسختی‌های نویسنده است، چیزی است که دیگر قابل تسلیم به زبان نیست. از قضای روزگار، آنچه که بی‌تردید مربوط به نویسنده‌ای که مایل است شما را وادار به مشاهده کند. یعنی آنچه که باقی می‌ماند، شخصیت واقعی نقال داستان، یعنی خود نویسنده است که معذالک کنراد وانمود می‌کند امری ثانوی است. یکبار دیگر خاطرنشان کنیم که گفتگوها و اصواتی که ما را به رؤیت سوق می‌دهند، لازمه‌اش محو آن چیزها است که کنراد آن‌ها را (عمله نثر**) می‌نامد، همان‌که ناپدیدار شدن آنها به قول مالارمه، اثر ناب*** را به‌بار می‌آورد. معذالک برخلاف آثار مالارمه و فلوبر، این امر در مورد کنراد صدق نمی‌کند.

در تأملی بر داستانسرایی لسکوف، والتربنیامین استدلال می‌کند که توفیق هر داستانسرایی براحساس مشترک میان گوینده و شنونده و بر تمایل این دو بر چیزی مفید برای آن‌ها و مورد علاقه‌اشان استوار است. این دو شرط دارای رابطه متقابل‌اند. اطلاعات تنها به این دلیل مفید است که می‌تواند با مجموعه ارزشهایی یکسان توسط دیگران مورد استفاده قرارگیرد و این مجموعهٔ ارزشها نیز اگر بیش از یک فرد هوادار داشته باشند می‌تواند دوام یابد. حال براساس نظر بنیامین این امر در عصر جدید چندان مصداق ندارد.

> از نشانه‌های ملازم نیروهای مولد طبیعی تاریخ، الزامی است که بتدریج و بطورکامل نقالی و قصه‌سرایی از حوزه گفتار و قلمرو سخنگویی زنده خارج گردانیده و در همان حال این امکان را فراهم ساخته که در آنچه در حال مرگ است، زیبایی تازه‌ای دیده شود... نقال و قصه‌سرا آنچه را که

---

* Crise de Verse ** Worker in Prose *** L,oeuvre pur

می‌گوید از تجربه می‌گوید ـ یا از خودش یا آنچه که دیگران برایش گفته‌اند. و بنوبه‌خود آن را جزو تجارب و اندوخته‌های دیگرانی که او به گوش سپرده‌اند می‌سازد. رمان‌نویس خود را جدا می‌سازد. زادگاه رمان فرد منزوی و تنها است، فردی که دیگر قادر نیست با آوردن نمونه‌ها و مثالها مهمترین مسایل مورد توجه خویش را بیان نماید، او را کسی مورد شور و اندرز قرار نمی‌دهد تا که بتواند او هم به دیگران اندرز و توصیه‌ای داشته باشد نوشتن یک رمان یعنی انجام‌کاری معیارناپذیر در حدّافراط از بازنمایی زندگی آدمی.

پیشینه شخصی کنراد، باعث شده که او نسبت به موقعیت‌های مختلف آگاهی‌های زندگی دریایی از یکسو و جهان نوشتن از سوی دیگر حسّاس باشد. در اوّلی جماعتی فعال و نوعی احساس مشترک از آنچه مفید برای کار نوشتن است وجود دارد و در دومی انزوا و عدم بر همه چیز غالب است. بنابراین کنراد امتیاز دو پهلوی شاهد بودن در زندگانی دوگانه خویش نسبت به تغییر وضع از هنر مفید و عمومی قصه‌گویی‌به نویسندگی رمان، به عنوان هنری، اساساً تک‌افتاده*، داراست.

این دگرگونی مشخصاً چه چیزهایی را شامل می‌گردد؟ بیش از هر چیز از آنجا که پایگاه اطلاعاتی جنبه پیچیده‌ای پیدا می‌کند، رسانه اطلاع‌رسانی دارای اهمیت بیشتری می‌شود. دوم آنکه گوینده جهت جبران شک و تردیدهای خویش درباره فایده آنچه که می‌گوید، به اندازه کافی لحن خود را متفاوت و پرنوسان ساخته است. جیمز و وایلد از معاصران کنراد به کرّات از این‌گونه نوسان‌ها و تغییرات برای خلق آنچه جالب است روی آوردند؛ مثلاً توجه به نمونه‌هایی که رابطه نزدیکی یا بی‌بیهودگی آنچه دارد که از لحاظ عملی مفید است ـ و یا حتی چشم پوشیدن از موارد مفید عملی. مهارت استادانه کنراد در ساماندهی داستان که اوج آن در شانس است همواره به همان اندازه مهم است ـ و گاه بسیار جالب‌تر و مهم‌تر ـ که آگاهی‌هایی که داستان از آن سخن می‌گوید. شخص می‌تواند این اهمیت را بدون آنکه دانش دریایی کنراد را حقیر کرده باشد و یا علاقمندان این مسایل را در میان

* Solitary

خوانندگان او کوچک بشمارد، بیان کند ـ سوم آنکه داستان دیگر منحصر به شنوندگان داستان نیست ـ او، شنوندگان را هم واقعه‌زده* می‌کند آن‌طور که گاه خود نویسنده نیز به عنوان شنونده شریک ماجرا می‌گردد و در مورد کنراد که به وضوح به عنوان صاحب‌خبر نقش‌های واقعه. چهام، قصه بصورت یک بیان ارائه می‌گردد، چیزی در فرآیند واقعی سخن گفتن و نه ابراز اطلاعات مفید. پالایش اطلاعات از نقالّی و داستانسرایی کنراد و همچنین این حقیقت که زبان او معمولاً نقل‌قول غیرمستقیم است، نشانه آن است که آنچه که او می‌گوید نیاز بدان ندارد که دارای اهمیتی یا صراحتی بدان پایه باشد که چه کسی می‌گوید و یا چگونه و چه زمانی. من تصور می‌کنم این تغییر آخری، می‌بایست بصورت جنبه‌ای از فقدان اعتقاد کلّی به قدرتهای تقلیدی زبان که کمی پیشتر از آن سخن گفتم به حساب آورده شود. زمانی برای نویسنده ممکن بود که چنین اعتقادی را از دست بدهد و همچنان ایمان خود را به برتری آنچه به رؤیت درمی‌آید نگاه دارد. علاوه بر این نوشتن نمی‌تواند امر قابل مشاهده‌ای را عرضه کند ولی می‌تواند آن را آرزو کند و اگر بتوان گفت به دیدارش بدون آنکه عملاً مسیر روشن و صافی را از یک عین خارجی مشاهده کند؛ بسویش بشتابد. فوکو در واژگان و اشیاء** این تضاد آشکار را به عنوان سیمای تاریخی مشخص آثار دوساد، مالارمه و نیچه مورد بحث قرار داده است: داستانهای کنراد به ویژه تصاویری غنی از این چهره تاریخی عرضه می‌کنند. در قالب یک منظر کلّی از آن‌گونه که فوکو ترسیم می‌کند، ضرورت ژرف تصمیم کنراد را به مطرح ساختن داستان به صورت روشمندانه گفتاری ـ نقل‌قولهای غیرمستقیم یا گفته‌های غیرمستقیم ـ در اوقات معینی که به مثابه موقعیت‌های داستانی که آرامشی را تحمیل می‌کند تلقی می‌شود ـ و نه در حادثه، اجتماع با آگاهی و اطلاعات ـ درک می‌کنیم.

منابع نقالی قصه‌های کنراد همان است که من آن را خواست ـ گفتن*** [یا اراده معطوف به گفتار. م] نامیده‌ام و نیاز متصل کردن گفتاری به گفتار دیگر. آنچه که

---

* dramatized

** Les mots et Les choses

*** wanting to - speak

قهرمانان کنراد را موجودات خاصی می‌کند، آن است که مردی یا زنی چیزی در خود دارد که نیاز به گفتن و افشای آن است. گاهی راز گناهی در میان است، در اوقات دیگر آدمی که دیگران با وسواسی نگرانساز از او سخن می‌گویند. زمانهای آرام دیگری نیز در کار است زمانهایی که مرد قهرمان داستان، آدمهایی چون جیمزویت، چارلزگولد، یامک‌هیر یا اکسل هیت که کل زندگیشان شکل عبرت‌انگیزی برای دیگران دارد، سخن می‌گویند. داستانهای کنراد در مورد شخصیت‌هایی است که حضورشان در تمام طوُل داستان قابل ملاحظه و ارجاع است. معهذا پیوستاری درونی هر قصه بر اساس خودآگاهی گوینده آن است که با گفتار خویش، همان‌طورکه در بالا خاطرنشان ساختم در برابر سایر گفتارهای متضاد یا مکمل ایستاده یا همراه است. به یک معنا هر گفتار داستانی کنراد در رقابت و منازعه با نقل و گفتار دیگری است: تکیه مارلو بر نقشه‌های کورتز تنها یک شاهد مثال سخت زنده این راه و رسم است. جان سالم بدر بردن سالاکو در نوسترمو، موضوع نقل تحسین‌آمیز میچل است، اما این امر می‌بایست با توجه به سایر روایات که می‌توان نجات سالاکو را مربوط به آنها هم دانست قضاوت کرد. آنگاه نوبت یادداشتهای دکود که تجسم‌گرایشهای وقیحانه در مواجه جدی با احساساتیگریهای گولد، اولانوس، امیلیا، جیورجیو، ویولا، سوتیلو، است می‌رسد ـ هرکدام از اینها وقایع را طوری درک و نقل می‌کنند که یا به روشنی یا تلویحاً با دیگری در تضاد و یا علیه آن است. در هیچ جای دیگر خواننده بهتر از شانس نمی‌تواند مشاهده کند که چگونه کنراد تنش و تضاد را از ناحیه گفتار ایجاد می‌کند و بدین سبب بافت متحرک یک داستان را باعث می‌گردد که در این میان تنها یک نقل برجسته و غریب می‌نماید، نقلی که در عین حال بدون گفتگو با سایر روایت‌ها و نقل‌ها مربوط است. لرد جیم یکی از داستانهای طولانی اولیه کنراد است که در وظایف نقل داستان آگاهی، قابل فهم بودن و دیدگاه و مشاهده را وارد می‌سازد. داستان با «عمل اراده هوشمندانه» آغاز می‌شود که راهنمای چشمان مارلو در تحقیق احوال جیم است. پس از مدتی «جنگ بی‌پایان با خویش» و در هنگامی که «حرف زدن دیگر به درد او نمی‌خورد» جیم بالاخره آدمی را پیدا می‌کند که حضورش زبان (آدمهایی باسابقه خوبی که دارند، سابقه بدی که دارند و هزار فلاکت پنهانی» را باز می‌کند. مارلو نه

تنها گوش می‌دهد بلکه مایل است که جیم را (در جزئیات، مفصل و با گوش خود به‌خاطر بسپارد) درست است که جیم «اسرار مهمی» را برای اعتراف کردن دارد، اما گرایش مارلو هم به در به‌خاطر آوردن و گفتن نیز برای کتاب به همان اندازه مهم است. «با اولین کلمه [داستان] بدن مارلو در صندلی لم جانانه‌ای داد، همچنان که روح او پروازکنان به دورهای دورِ زمان می‌رفت و از میان دو لبش از گذشته حرف می‌زد» بزرگواریهای مارلو نسبت به جیم به وضوح ریشه در همان کشش فرافکنی رمانتیکی دارد که به علت آن جیم سرآسیمه سفرهای تصادفی الهامبخش را بر سفرهای واقعی ترجیح می‌دهد. هیچ‌یک از آنان، خواه قصه‌گو یا شنونده قصه حقیقتاً در دنیای واقعی زندگی نمی‌کنند. اول جیم و سپس مارلو دربه‌در به دنبال (آنچه درو هم ناید)اند کاری که در آن واحد چنان فوری و چنان نادر است «که مستلزم دست‌وپنجه نرم کردنی ظریف و یکنواختِ گویی با ذات واقعی زندگی است» سرانجام آنکه کنراد، اشاره‌ای دارد که جیم با مارلو سخن نمی‌گوید بلکه در حضور اوست که سخن می‌گوید و مارلو نیز با خواننده نیست که سخن می‌گوید بلکه تنها در حضور اوست که حرف می‌زند.

آنچه که در ابتدا به صورت یک گردهمایی افکار است، به مجموعه‌ای از خطوط موازی تبدیل می‌شود. علاوه بر این مارلو بعدها به وضوح می‌گوید که جیم برای اوست که وجود دارد، گویی می‌گوید که اعترافات جیم در نزد او چیزی بیشتر از آنچه که اعتراف می‌کند، می‌باشد. هم جیم و هم مارلو بنظر می‌رسد که به صورتهای مختلف با یکدیگر مخلوط شده‌اند.) علّت خود ماجرا است ـ نه به خاطر وجود جیم که مورد استفاده در ماجرا است یا بهره‌برداری هر دو از یکدیگر ـ که جیم برای شنونده وجود خارجی دارد. من بیش از این در مورد آثار کنراد شرح دادم که در آنچه که مارلو در مورد جیم و حضور معماگونه او و نیاز به حرف زدن می‌گوید، قصد جایگزین کردن شیوه‌های تصویری و کلام شفاهی را [به جای شیوه صِرفاً مکتوب. م] دارد: شیوه‌ای که نشان می‌دهد «رمانس، جیم را برای خود انتخاب کرده است» مستقیماً از همین تجربه نشأت گرفته است. ولع جیم برای ماجراهای بی‌سرانجام و ناکام، مانند نقل مارلو [در باره او] و علاقه ما به سرگذشت ارتباطی به یک طرح پیشرونده افقی داستانی، یا بهتر گفته شود، یک بلندپروازی بر انجام کاری بزرگ

ندارد، بلکه بیشتر انطباق با یک انگیزه مجرد و انتزاعی است. انگیزه‌ای که تبیینی برای خود در عمل نمی‌یابد و تصویری جز سرفصل یک رمانس مبهم که در بردارنده جستجوهای پرتشویش جیم است، نیست. از آنجاکه این انگیزه محکوم به نقل‌قول غیرمستقیم یا کلام شفاهی در طول مدت داستان است مقتضیات همراه انگیزه نیز بصورتی نسبتاً محو و اثیری در طرح، ضرب‌آهنگ، جمله و توالی وقایع ظاهر می‌شوند.

اما حق داریم سؤال کنیم چه اجباری است بر جیم که مرگ را از زندگی بیشتر طلب کند و مارلو و کنراد را وادار می‌کند که «بسوی تجربه‌های بی‌ثمر» که برای خواننده کمتر از هر آنچه که او انتظار دارد، چیزی را فاش می‌سازد، روان شوند؟ در همه موارد آن عنصری که غالب است نه داستانپردازی و نقالی است بلکه میل تقدیرگرایانه‌ای است که نفس انسانی را بصورتی سلبی و منفی همچون هدفی که باید در باره آن گفت، مستغرق آن گشت، عمیقاً در باره آن اندیشید و از آن شگفت‌زده شد، درنظر می‌گیرد. بنابراین از آنجا که از هر لحاظ مسلّم است که شخص نمی‌تواند کاملاً به حقایق سرآمده‌های زندگی خود دست یابد و از آن دیگران را نیز نمی‌تواند کاملاً درک کند، جیم، مارلو و کنراد دلخوشند به آنکه تجارب فردی خود را به صورت کلامی و تقریبی که برای یکدیگر منحصربه‌فرد است، در قالبی بگنجانند. از آنجا که بدون استثنا همواره زمانی دراز از این تجارب گذشته است، یا دقیقتر آنکه بیشتر تجرهایی ممکن‌الحصول نیستند، هیچ تصوری و در نهایت هیچ جمله‌ای نمی‌تواند آنها را تسخیر کند.

با اینهمه نقل، سخنِ خود می‌گوید، اگر نه تنها با دیگری. بلکه در حضور دیگری. کلمات حامل حضور گوینده و شنونده‌اند ولی درک متقابلی وجود ندارد. هر جمله شکاف عمیقی است میان قصد (خواست ـ گفتن) و برقراری ارتباط. سرانجام (خواست ـ گفتن)، مشخصاً قصد گفتار، محکوم به مقابله با نارسایی و در واقع مواجه با فقدان کلمات برای قصه کذایی می‌شود. چندان اغراق‌آمیز نیست که گفته شود کنراد با شیوه پیچیده‌ای، ناهمخوانی میان قصد گفتاری براساس اصول دستوری و کلام صوری قابل فهم و ممکن را از یکسو و ناهمخوانی نفس گویایی را به عنوان یکی از راههای زندگی [ارتباط] انسانها از سوی دیگر، به نمایش می‌گذارد.

در آمی‌فاستر یکی از اندوهناکترین داستانهای کنراد، بویژه این ناهخوانی در جزئیات مسایل انسانی به روشنی بیان می‌گردد. یانکوگورال که در میان مردمی زندگی می‌کند که نمی‌توانند با او تفاهمی داشته باشند و همواره زبان آنان او را بیگانه می‌پندارد، مشغول آب‌تنی در ساحلی در انگلستان است:

بنظر می‌رسید که تنهایی سرگیجه‌آوری از آسمان غمگین زمستان بدون آفتاب، فرود می‌آمد. او نمی‌توانست با کسی حرف بزند و هرگونه امید آن که همدلیِ پیدا کند نداشت، آنها مردمانی بودند طلبکار وفاداری او. گویی که این چهره‌ها، صورتهایی از دنیایی دیگر بودند ـ سالهای بعد به من گفت که عادت کرده بود که آنها را اهالی مرگ بنامد، سوگند، که تعجب می‌کنم چرا دیوانه نشده بود. او نمی‌دانست که کجا است. جایی دور از کوهستانهای کشورش ـ جایی آنسوی دریا... آیا این امریکا بود، تعجب می‌کرد؟ چمن و درختها فرق داشتند. همه درختها تفاوت می‌کردند مگر سه درخت کاج نروژی که در قطعه چمنی روبروی خانه اِسوافر، سربرافراشته بودند، درختهایی که او را به یاد وطنش می‌انداختند. یکبار پس از غروب آفتاب او را یافته بودند که پیشانیش را به شاخه‌های یکی از همین درخت‌ها چسبانده و در حال گریستن با خود حرف می‌زد. در آن ایام او خود می‌گفت درختها رفتاری چون برادر با او داشتند... هرچیز دیگری بیگانه بود. اغلب پیش می‌آمد که من صدای ضجه‌مانندش را از آن سوی پشته‌های مشرف بر مرتع گوسفندان واقع در شیب دره می‌شنیدم، صدای او مانند صدای چکاوکی بود همراه با موسیقی شوریده صدای یک انسان، این صدایی اوج‌گیرنده‌ای بود برفراز کشتزارهای ما که تنها، شنونده صدای پرندگان است. من باید ترس ورم داشته باشد آه! نه، او آدم دیگری بود؛ قلباً معصوم، سرشار از نیت پاک. که هیچکس روا نمی‌داشت که این سفینه شکسته باشد پرتاب شده‌ای چونان از یک کره آسمانی به کره‌ای دیگر مغروق در فاصله‌ای عظیم از گذشته و غرق در نادانسته‌ای بزرگ از آینده. بیان شتابزده و گرم او هرکس را به شدت تکان می‌داد.»

شناخت تفصیلی زجر دهنده کنراد از این مخمصه، این قطعه انتخابی در مورد گفتار* [یا بیان لفظیِ داستانی] را چیزی بسیاری ضروری‌تر و جدی‌تر از یک انتخاب

* Utterance

راحت زیبایی شناختی می‌نمایاند. روشن است که او معتقد است که تنها یک صحنه کاملاً خوب متصور شده، میان گوینده و شنونده‌ای هشیار می‌تواند ـ مستمر، مستقیم و چون این اتفاق در داستانهای متعدد پیش می‌آید، مکرر ـ جدایی اساسیِ که به عنوان یک نویسنده بر آن تکیه می‌کند، عرضه دارد. شکاف میان یک بیان کاملاً تکامل یافته که با توجه به طرف خطابش مردم، تنها یک بعد آگاهانه و پنهانی برای این بیان یافته است؛ و مشترکات گریزناپذیر جامعه انسانی. «برای آن‌جور چیزهایی که من می‌خواهم بگویم واژه‌ای پیدا نمی‌کنم» (لرد جیم) از اینجا است جمله‌های مورد علاقه کنراد که مدام آنها را تکرار می‌کند: «او یکی از ما است» همراه با یادآوری این که هر فرد و تجربیات او چه سان منحصر به خود اوست. کنراد متنی را که می‌پردازد از این که بسادگی یک نوشته مستند باشد، اِبا دارد و در عوض در هر دو سوی شکاف بدل به پخش‌کننده گفتگوها و پاره‌گفتارها می‌شود. خواننده با توجه خویش از هر دو سو این گفتگوها را جمع‌آوری می‌کند. خواننده، در طول مدت داستانپردازی، در لرد جیم با چنین دقت فراگیری است که مقاصد کلامی جیم و شکیبایی مارلو را به عنوان شاهد یکجا جمع می‌کند. تنها در قلمرو نیّت و تخیلی که قهرمانان کنراد جذبه سرنوشت‌ساز آن را حس می‌کنند، راهی برای تکمیل طرحهایی که جیم برای خود تدارک دیده است وجود دارد؛ اما چنین جایگاهی تنها در طول مدت استمرار پیشروی قصه سرنوشت و شکست اوست که قابل دسترسی است. هنگامی که مارلو برای آخرین بار جیم را می‌بیند، چنین بند نوشته‌ای* می‌آید:

جیم صدای خود را در کناره دریا بلند کرد: «به آنها بگو...» او آغاز کرد. من به مردان علامت دادم که توقف کنند و با تعجب منتظر ماندم. به کی گفته شود؟ آفتاب نیمه برآمده بر چهره او افتاده بود من نور سرخ آفتاب را در چشمهایش که صاف و آرام به من می‌نگریست مشاهده می‌کردم. او گفت: «نه، هیچ» و سپس با تکان آرامی قایق را به حرکت درآورد... من دیگربار به ساحل نظر نیانداختم و به زحمت بر عرشه کشتی خود را رسانیدم. او سرتاپا سفید بود و با سماجت یادآور شب دیرپای

* Passage

پشت‌سر دریایی زیرپا و فرصتی درکنار ـ صورتش پوشیده بود. نمی‌دانم چرا برای من آن شبح سفید در سکوت گسترده ساحل و دریا در قلب یک معمای بزرگ قرار داشت. هوای تاریک و روشن در آسمان بتدریج از هیبت او فاصله می‌گرفت و شیارهای شن زیر پایش فرو می‌رفت، خود او چیزی بزرگتر از یک بچه بنظر نمی‌رسید ـ سپس یک نقطه یک خال سفید کوچک که گویا همه نور جهان را در خود جمع کرده است و دنیا را در تاریکی واگذاشته است... و ناگهان او را گم کردم».

اینجا نکات زیادی جمع شده است. سکوت آخرین جیم اشاره بر آن دارد که بار دیگر «یک فرصت خاموش» زمام حیاتش را به دست گرفته است. به نظر می‌رسد برای لحظه‌ای به نقطه دیدار و رؤیت تبدیل شده است و نیز اشاره متفکرانه‌ای است به آن چیزی که کلمات هم درباره آن نابسنده و هم تسخیرناپذیرند. سپس او ناپدید می‌شود. زندگی او با چند سرنخ اغواکننده مربوط می‌شود ـ یک نامه، یک داستان ناتمام و گزارش شفاهی نامرتب ـ که بعدها مارلو توانسته است آنها را کنار یکدیگر قرار دهد. اما لااقل جیم خلوت خود را دست نخورده باقی می‌گذارد و نه مثلاً مانند آکسل‌هیست* که به مدت طولانی برایش خلوت‌گزینی امکان ندارد. هیست آخرین نفر از آن قهرمانان کنرادی است که دست به یک زندگی کاملاً واقعی زده است و دقیقتر آنکه آخرین آن آدمهایی است که حالت انفعالی آنها دعوت به حمله علیه رمانس [ماجراجویی] است. معذالک خلوت او هم در داستان پیروزی (۱۹۱۵) چیز بی‌اثری است. هیچ آدمی نمی‌تواند چنین ناپیدا باشد، اگرچه حتی مانند او کمترین تماس با واقعیت داشته باشد. موضوع وراجی‌های بیماری‌گونه شونبرگ، رشوه‌خواریهای ریکاردو، سفته‌بازیهای آرکیلاگو، نمی‌تواند حکمت پدرش را در باره انزوا و کناره‌گیری چندان ثمربخش جلوه دهد. از اینها گذشته دلبستگی هیست به لنا سخت او را پای‌بند کرده، همانطورکه همدردی گذشته او برای مخمصه موریسن پس‌انداز او را تحلیل برده است.

بدیهی است در پیروزی یک بُن مایه مهم جنسی وجود دارد اما در جوار یکدیگر قرار دادن عمدی قایق موریسن و لنا به عنوان یک رشته نشانه از ورود هیست به

* Axel Heyest قهرمان داستان پیروزی کنراد. م

دنیای رمانتیک، تصور می‌کنم پیشتر به یک کار مهم زبانی که در سایر جاهای داستان هم دیده می‌شود، مربوط است. من قبلاً گفته‌ام، با اینکه کنراد یک نویسنده است، طرز نوشته او عمدتاً سروکار با کلمات شفاهی دارد و جاه‌طلبی او حرکت بسوی رؤیت و دیدار است. اینها موقعیت‌هایی است که قصه، داستان و گفتارها برای توصیف خویش به خدمت می‌گیرند و در آخر تفاوت میان نیت و عمل یا در اصطلاح احساسی آن میان خواست ـ حرف زدن و شنیدن از یکسو و دیدن و لمس کردن از سوی دیگر است که بر ما عرضه می‌دارند. در لرد جیم همچنین ما شاهدیم که تمامی اینها در متن دست‌اندرکارند و در عین حال مشغول جذب یکدیگر و جاذبه‌ای عمیق برای همدیگر دارند به‌رغم وجود دریایی از اختلاف میان آنها، میان قصد (و نه سکوت) و یک واقعیت عملی گسترده. شاید به گفتنش نیارزد که کنراد یک رمان‌نویس است و نه فیلسوف و روانشناس. شخص می‌تواند این تصور را داشته باشد که کنراد زمانی که قصه‌اش را می‌نویسد جای خاصی در تخیل او را اشیایی پر می‌کند که در اطراف آنها قسمت مهمی از حوادث و عملیات سازمان یافته وجود دارد؛ طلای لینگارد، عاجِ کورتز، کشتی ملوانها، نقره گولد و زنانی که مردان را به سوی بخت وکام دعوت می‌کنند. سهم بزرگی از تنش‌های قصه کنراد از همه چیزگذشته، به این علّت به قالب داستان درمی‌آید که نویسنده، نقال یا قهرمان می‌کوشد که آن شیئی [آماج و هدفی] را که موجب راه‌اندازی نوشته، اندیشه، گفتار و چه و چه‌ها شده است؛ آن را مشاهده نمائیم. من قبلاً گفتم که با سخن گفتن یا خبردادن به منزله اصل و مبنا، این حوادث و اعمال حرکتی بسوی حالتی جوهری* [انتزاعی] پیش می‌گیرند. ولی چرا؟ در این صورت چرا کنراد تمامی این حوادث را با دادن شکلی زبانی به آنها، به صورت گفتارهای لفظی یا نقل غیرمستقیم از اشخاصی که هویت ملموسی دارند، می‌چرخاند و نه مثلاً از ویژگیهای غیرشخصی صِرف آن‌طور که توسط مالارمه یا جویس به کار گرفته می‌شود استفاده نمی‌کند؟ من تصور می‌کنم نگاه اصلی این پرسش هرچند در حداقل و بصورتی محدود، متوجه تمایز میان روانشناسی شخصی کنراد (که موضوع خاص مطالعات روانکاوانه مانند

* Substantiality

زندگینامه کنراد از برناردمایر است) و روانشناسی نوشته‌های کنراد است. برای شناخت زندگی روانی انسان، داستان به عنوان یک مدرک و سند، در فرآیندهای ادبی، مدرکی است «تمام شده» و شباهتی با رفتار روزانه که توسط فرهنگ، جامعه و تاریخ مشروط می‌گردد ندارد. از اینها گذشته همان‌طور که جای دیگر مطرح ساخته‌ام[۶]، مخصوصاً آن پویایی روانی ـ اجتماعی که کار ادبی و متن آن را تشکیل می‌دهد نیز نمی‌تواند به عنوان گواه بی‌واسطه‌ای از روانشناسی واقعی نویسنده به حساب آید، ولی آیا این ذات و جوهر خاص که اثر ادبی یا متن خوانده می‌شود، نوعی ردّ سند آسیب‌شناختی روانی نویسنده نیست که ممکن است به او نسبت داده شود؟ آیا یک شیوه مفید نه چندان جزیی‌نگر وجود ندارد که جدا کننده و یا بهتر گفته شود جمع کننده (انسانی که رنج می‌کشد و ذهنی که خلق می‌کند) باشد؟ یا حتی دقیقتر بگوییم آیا یک شباهت و قیاس دقیق می‌تواند میان نوشته شخصی و هنری از یک‌سو و زبان گفتمان و رؤیاهای همان آدم وجود داشته باشد؟

نوشته‌ها و رؤیا تابع کنترل‌های متفاوتی نسبت به آنگونه کنترل که بر زبان گفتار حاکم است می‌باشند. با اینحال دشوار است که کار نوشتن را تابع همان کنترلی بدانیم که فروید آن را عمل‌رؤیا* می‌نامید. بیخوابی کشیدن، یک قلم یا یک ماشین تحریر، کاغذ نوشته‌های گذشته شخص، طرحی برای آنچه در حال نوشتن رقم زده می‌شود، رشته‌ای از اطوار بدنی، این است آنچه که لازم است برای نوشتن از آن آگاه باشی: این‌ها بصورتی چشمگیر متمایز کننده نوشتن از رؤیا است، اگر نهایتاً هر دو فعالیت در چیزی از جایگاه موردنظر روانکاوی اشتراکی داشته باشند. این تفاوت، زمانی جالب‌تر می‌شود که در نوشته، نویسنده اهمیت کار خود را منکر شود، به ویژه اگر توسط نویسنده‌ای چون کنراد باشد که برای او نوشتن شکنجه صِرف است. اگر ما بگوئیم، همان‌طور که معتقدم باید بگوئیم؛ اصولاً ایده نوشتن برای کنراد ناخشنود کننده بوده است، تا آن اندازه که برای آنکه از این کار شکوه نکند آنرا همواره به جایگزینش یعنی حرف زدن و گفتار تبدیل می‌کرده است، در این صورت می‌توان تا آنجا پیش رویم که گفته شود که نوشته‌های کنراد می‌کوشد تا به عنوان

---

* dream work

نوشته خود را انکار کند. گرچه فروید در باره انکار می‌گوید انکار تأیید چیزی است که قبلاً سرکوب شده است. اما در مورد نویسنده تأیید چیزی که قبلاً سرکوب شده است چه معنی دارد؟ باز فروید است که به فریاد می‌رسد: «به کمک نماد نفی و انکار، اندیشه خود را از قیدوبند سرکوب رها کرده و خویشتن را با آن چیزی که برای انجام درست وظایفش غیرقابل چشم‌پوشی است، توانمند می‌سازد» برای کنراد نوشتن و نفی آن مجاز داشته شدن به انجام چیزهایی است که در غیر این صورت امکان‌ناپذیر می‌نماید. از جمله اینها است استفاده از زبان انگلیسی، کاربرد تجربیات گذشته خویش که آنرا بازسازی کرده و اغلب اوقات بصورت «داستانی» تغییر شکل داده و به صورت رمان و داستان درآمده، بهره‌گیری از وقایعی که در باره آنها هیچ توضیحی نمی‌تواند و نیازی هم نیست که قانع کننده باشد.

بگذارید گامی پیش‌تر از استدلال فروید بگذاریم. نفی حاصل قضاوتی عقلانی براساس دو زمینه است. نخست آن که یک چیز دارای فلان کیفیّت ویژه هست یا نیست. دوم آن که یک صورت خیالی یا نمودی از یک شیئی، در عالم واقع موجود است. دو معیار ممکن درونی وجود دارد «در زبان قدیمتر ـ شفاهی ـ که انگیزه‌های غریزی را بیان می‌کند من دوست دارم که این را بخورم، یا این که میل دارم آن را تف کنم» و دو معیار قضاوت بیرونی هم وجود دارد «من این را رد می‌کنم، یا قبول دارم که فلان صورت خیالی در خارج از ذهن من هم وجود دارد» بدیهی است براساس قضاوت هر دو معیار یک‌نفس یا *ego* می‌بایست وجود داشته باشد. فروید به این کشفیات کشانده شد زیرا همان‌طورکه می‌گوید «در طول کار تحلیلی ما غالباً این نوع وضعیات را به شکلهای متفاوت مهم و پیشرفته وگاه عجیب آن شاهد بوده‌ایم. ما در عین حال در شناخت نفی و انکار هم موفق بودیم و نیز تصویر کامل از معضل سرکوب* را بنحوی اندیشه‌پسند ملاحظه کرده‌ایم؛ اما فرآیند سرکوب در عین حال با شناخت آن از میان برداشته می‌شود» علاوه بر این هنگامی که یک قضاوت واقعی نفی در برابر یک خیال صورت می‌گیرد نفس ممکن است وجود خیال را بوسیله سرکوب [عملاً] تأیید کند، چه هراندازه که ممکن است این خیال طول

* Repression

کشیده یا منحرف شده باشد (حتی اگر این خیال انکار شده یا از سر به در رفته باشد) خیال کشف چیزی است که قبلاً از دست رفته است. بنابراین تنها هنگامی که (نماد نفی اندیشه را ابتدا با معیار آزاد شدن از تبعات سرکوب رها کنیم و همگام با آن از اجبار اصل لذت*» آنگاه است که یک قضاوت صحیح خواهیم داشت[۷]. البته تنها بعضی از استدلالهای فروید مستقیماً به کنراد مربوط می‌شود، نه این که هرچه فروید گفته است می‌توان انتظار داشت که با تجربه کنراد به عنوان یک نویسنده، مربوط باشد.

برای کنراد نویسندگی فعالیتی است که نفی را بنیان می‌نهد ـ نفی خود و آنچه که با آن سروکار دارد ـ و در عین حال کاری است زبانی و تکراری. یعنی، نوشتن کنراد فعالیتی است که خود را نفی و سپس ساختن را از سرمی‌گیرد، باز خود را نفی کرده و دگربار به صورتی نامشخص نفی و ساخت، چنین است کیفیت شگفت‌آور طرحمداری داستانهای کنراد. این داستان‌ها بیان شکل لفظی و زبانی نفی است. اگر چنین است وظیفه نوشتن به تعویق انداختن قضاوت به نحوی نامعلوم نسبت به خود و مایه اصلی نوشته است: در عین حال داستان تکرار شونده و درونی گردانیده شده است، چه مشاهده می‌کنیم که قصه‌پردازی کنراد از یک داستان به داستان دیگری ادامه می‌یابد در حالی که آنچه را که مارلو «احساس زندگی» می‌نامد، محتوای وجودی تجربیات عملی او، پنهانی بدون گسترش، نامشترک باقی می‌ماند مگر به علت خصائص سخت ریشه‌ای که بصورت نفی انکاری عمل کند (ما مانند رؤیاهامان زندگی می‌کنیم ـ به تنهایی) گرچه در بعضی از مراحل زندگیشان قهرمانان مرد کنراد از مسایل خارجی به شدت متاثر می‌شوند: زنان، گنج، کشتیها و زمین. این هدفها، بیشتر اوقات بصورتی دست‌نیافتنی (منفی) و خارج از اراده شخص وجود دارند که تنها به صورتی تدریجی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند. چنین است احوال چارلزگولد که از طریق ارث قهراً مالک معدن پدر می‌شود. تنها پس از آن است که شروع به بنیانگذاری امپراطوری شبه اسطوره‌ای سان‌تومه‌مین می‌نماید. نکته مهم در این داستان کنراد این است که هنگامی که جریان ساختمان سازی افسانه‌ای

* The Pleasure Principle

جلوه‌گری می‌نماید، شکافی مهم میان آنچه قهرمان داستان گزارش می‌کند و خود گزارش به چشم می‌خورد، بیان از صورت یک نفی درونی به ابزاری برای قضاوتِ کنراد تبدیل می‌شود. به موقع و به تناسبِ وسعت ساختار داستانش، نوشته، نویسنده را از یک سخنگوی ضعیف (یک شخصیت نقال سخنگو یا یک «نقال قلمی» که همه چیز حتی اشیای مادی را از دیدگاهی انفعالی به لحاظ وراثت یا عادت می‌نگرد) به نویسنده‌ای که عکس‌العمل به خرج می‌دهد و داستانهایی که برایش نقل می‌کنند قابل بحث و بازتاب می‌داند، نویسنده‌ای که بیان زیبایی شناختی از یک رمان به رمان دیگر را به مناسبت به‌کار می‌گیرد و آن را در حد اعلای تمایز و گستردگی شایان توجه اِعمال می‌کند. حضور زندگینامه‌ای خود کنراد در هر قصه‌اش در نقشهای متعددی پراکنده شده است: اول به عنوان شخصی که واقعه‌ای برای او اتفاق افتاده است، به عنوان سخنگو، شنونده و در آخر به عنوان نویسنده‌ای که در زمان معینی داستانی را عرضه می‌کند، [در همه حال] مشغول نفی است چه اول تظاهر می‌کند که این همه فقط حرف است و سپس آن را هم نفی می‌کند. (در نامه‌هایی که از رنجهای نوشتن می‌گوید) با باطل دانستن این رنجها و بازهم حتیٰ این را نفی می‌کند (در کارهای آخرش) که لحنی مانند گزیده‌های ادبی رمان‌نویسان قدیم* انگلستان به خود می‌گیرد. خلاصه بحث من این است که آثار کنراد شیوه‌ای بر تأکید مکرر حرفه نویسندگی اوست بوسیله انکسار و انعطاف آن در قصه‌پردازی نفی و غالباً متضاد و در شبه‌داستانهای احتمال و اتفاق که او این امر را بر بازنمون مستقیم روانپریشیهای خود ترجیح می‌دهد، شاید هم این شیوه کنراد است برای گریز از تبعات ناگوار سرکوب و فشارهای ناشی از اصل لذت. کنراد می‌کوشد تا که نثر را به صورتی منفی برای استعلای آن و هم برای تجسم بیان مستقیم و حالت مشاهده به کار گیرد. هر اتفاقی برای او با حضور گوینده‌ای برای شنونده‌ای آغاز می‌شود یا برعکس آن. معذالک تقریباً در همه موارد آنچه که کشف نیّت واقعی او را محقق می‌سازد جوهری بی‌جان همچون نقره [طلا] است که بر زندگی سلطه دارد. چنین جوهر و عنصری به اشتباه ممکن است تصور شود که

* Every One,s Favorite old Novelists

قابلیت دربرگیرندگی تملکی عینی، دایمی و بی‌واسطه کل واقعیت را دارا است. اما در عین حال در هر مورد این جوهر و عنصر، رو بسوی آن دارد که مظهر ظرفیت تقریباً بی‌در و پیکر نفس* انسانی برای گسترش و دگرگونی باشد. تردیدی نیست، آنچه که نوسترمو را موثراً به صورت ساختاری بدبینانه جلوه می‌دهد آگاهی بر همین نکته است: رمان مبتنی بر عمده کردن عنصر نقره همراه با تصور تخیلی قدرت آن است. تمامیت این تصور، مرگ و زندگی هر دو را دربرمی‌گیرد و در برابر آن، خانواده گولد با همه تظاهرشان به انساندوستی تفاوتی با پرفسور در مأمور سری یا کورتز در قلب تاریکی ندارند. «امیلیاگولد آن شمش فلزی را با برآوردی تخیلی از قدرت آن، با دیدی حق به جانب در تصور آورد، تو گویی آن یک واقعیت نیست، بلکه چیزی دور از دسترس و دست‌نیافتنی است، همچون تبیین حقیقی یک عاطفه، یا ضرورت یک اصل ... زیرا که معدن سان‌تومه، یک اصل بود؛ نقطه قوت همه امور در همه مناطقی که برای زندگی نیازمند نظمی و ثباتی بودند... تامین و رفاه برای این سرزمین ظاهراً از دامنه آن سلسله جبال است که جاری می‌شود»

ماده به ارزش تبدیل می‌شود، همان‌طور که در دنیای آرمانی عاطفه می‌تواند دارای «تبیین حقیقی» باشد. برای قهرمانان کنراد ماده تبدیل به نظام مبادله‌ای تحت پوشش زبان می‌گردد. نفس یا خود که منشأ گفتار است می‌کوشد که تا قصد و نیت را با واقعیت و عمل آشتی دهد؛ کلمات واقعاً حالت فرعی دارند جستجوی یکراست برای ماده عینی توسط تخیل همزمان با حدیث نفس از ماجراها و سرخوردگیها صورت می‌گیرد و کلمات واقعاً حالت فرعی دارند. در نهایت اگر زبان از بازنمون قصد و نیت عاجز باشد و در قیاس؛ اگر وظیفه همانندسازی زبان برای مشاهده ما به شدت نابسنده بنماید، آنگاه قهرمانان کنراد همچون خود او، جوهر و عنصری را برای توجیه و شفاف‌سازی تخیل خویش به کار می‌گیرند. هر خواننده کنرادی می‌داند که چگونه این هدف نیز محکوم به شکست است. در پایان، قهرمان، مانند کورتز در حال مرگ تبدیل به یک وجود غیرانسانی وراج می‌شود. در برابر هر موفقیت کوتاه‌مدت پراکنده، آدمهایی مانند گولد و ورلاک و استیوی و نوسترمو

---

* Ego

وجود دارند که با بدنهای منهدم شده، داستانشان را ادامه می‌دهند. و در برابر هر جیم یا کورتزی، مارلوی وجود دارد که حافظه او می‌تواند، بدنی را به تمام شکوه و جوانیش بازگرداند. و این امر تنها در «گذر زمان» است که اتفاق می‌افتد و به سبب آن که کلمات نقالی که به نوشته درمی‌آید، دستاورد عملی خویش راکمرنگ نمی‌سازد بلکه کلمات کمرنگ و محو می‌شوند، بدون آنکه عملاً تمامیت قهرمان دستخوش تغییر شده باشد. کنراد، نویسنده‌ای است که آثار او چنین نقیضه‌گویی پرباری را مکرر کرده، تجسم می‌بخشد.

## در باره تکرار

در پایان کتاب دانش‌نو پس از آنکه ویکو* در آن جزئیاتی را مطرح می‌سازد که در آنها راه مشخص تاریخ انسان نه تنها به دست خود انسان بلکه در عین حال براساس دورانهایی که تکرار می‌شوند، ساخته می‌شود، درصدد برمی‌آید که توضیح دهد چگونه این تکرارها طرحهای هوشمندانه‌ای هستند که نگهبان نژاد و نسل آدمی است. تمامی آن بخش از کتاب یادآور نوعی تفکر افلاطونی است درباب تاریخ آرمانی انسان. اما جزئیاتی که ویکو تشریح می‌نماید کاملاً هم افلاطونی نیست:

این حقیقت دارد که انسانها خود دنیای کشورها** را ساخته‌اند (و ما این اصطلاح را به عنوان اولین اصل بدیهی دانش‌نو خود انتخاب می‌کنیم چه از یافتن چنین اصلی در میان حکیمان و زبانشناسان ناامیدیم)، اما این دنیا بدون هیچ تردیدی از اندیشه‌ای اساسی منشأ گرفته که غالباً متفاوت و گاه مخالف و همواره برتر از هدفهای خاصی بوده است که آدمها برای خود درنظر گرفته‌اند؛ یعنی هدفهای حقیری که وسیله‌ای برای کمک به هدفهای بزرگتر می‌شدند، اینها همیشه به حفظ نوع بنی‌آدم در این کره خاکی منجر می‌شدند. آدمها منظورشان این بود که شهوات حیوانی خود را ارضا کنند و زاد و ولدشان را بی‌مسئولیتی رها کنند اما

* جامباتیستا ویکو، فیلسوف ایتالیایی (۱۶۶۸ - ۱۷۴۴)

** World of Nations

حصن ازدواج را برپا ساخته که از آن خانواده برخاست. پدران قصد اعمال قدرت پدری بر زیردستان خود داشتند امّا آنها منقاد قدرتهای مدنی گردیدند که باعث شد از آن قدرتها شهرها ساخته شود. فرامین سلطه‌گر اشراف نظر بر آن داشت که از آزادی خویش علیه مردم کوچه و بازار سوءاستفاده کند که خود مجبور شد در نهایت از مقرراتی که آزادی عمومی را پایه‌ریزی نمود، اطاعت کند. مردم آزاد بر آن بودند تا که یوغ قانون را از گردن خود بازکنند پس در بند شاهان و دیکتاتورها افتادند. شاهان و دیکتاتورها منظورشان تثبیت موقعیت خود از طریق بدبخت کردن رعایای خود با انواع هرزگیهای شریرانه بود که در دستهای کشورهای قویتر در قید بندگی ماندند. کشورها راه اضمحلال می‌پویند و بقیةالسیف مردمانشان به خاطر ایمنی راه صحرا پیش می‌گیرند تا که همچو ققنوس بار دیگر سر از خاکستر نابودی برآرند. همه اینها از روی حکمت است، زیرا که بشر این همه را از روی هوشیاری می‌کند؛ اینها تقدیر نیست زیرا آدمیان آن را انتخاب می‌کنند، چرا که نتیجه این اعمال همواره یکسان است[1].

لُب مطلب این قطعه این است که هر بررسی حقایق عینی تاریخ انسان که نه در دسترس فیلسوف است و زبانشناس، فاش کننده یک اصل یا قدرت نظامی درونی در قالب وقایع نامنظم دیگری است. عقل عبارتست از نظام کلی سدها و منع‌ها که شتابزدگی همیشگی نابخردیهای رفتار آدمی را کند می‌کند. از هر نمونه حماقت آدمی نتیجه‌ای برمی‌خیزد که به‌نظر می‌رسد درست ضد نیّت بی‌واسطه او عمل می‌کند و این ظاهراً کاری است که به فرمان عقل صورت می‌گیرد که هدف نهایی‌اش حفظ نوع انسان است. چگونه؟

با اطمینان حاصل کردن از این که تاریخ انسان بوسیله تکرار براساس برخی وقایع ثابت، در بستر خویش حرکتی دارد که استمرار پیدا می‌کند. به این ترتیب که روابط جنسی زن و مرد نهاد ازدواج را پدید می‌آورد، نهاد ازدواج باعث پدید آمدن شهرها می‌شود، ستیزه‌ها و چالش‌های عامه موجب پدید آمدن قانون می‌گردد؛ درافتادن مردمان با قانون استبداد را به‌وجود می‌آورد و سرانجام استبداد به تسلیم شدن در برابر نیروهای خارجی منجر می‌گردد. و از این آخرین فروافتادگی در انحطاط مطلق و فلاکتِ آدمی در برهوت است که دور تازه‌ای آغاز می‌شود.

دقیقتر بگوییم بدون اندیشه، تاریخی نخواهد بود و بدیهی است بدون تاریخ بشریتی درکار نیست. آن چیزهایی که تاریخ را امکان‌پذیر می‌سازند ـ و ویکو اینجا مثل هرجای دیگر از تکرار مکررات هراسی ندارد ـ نهادهای انسانی مانند ازدواج، قوانین، کشورها [ملل متنوعه] هستند. این نهادها بیانگر یک طنز خشن‌اند، عقل مجبور است که انسانها را در درون تاریخ و حالت معناداری نگاهدارد، طنز ماجرا در آن است که بشر بی‌مقاومتی نقشباز «رازورمزی مهار نشدنی در غار حیوانیت» است که عقل به سراغش می‌آید، گرچه در همین لحظه هم بی‌اراده است، و با نوزایی طرحهایی معنادار تاریکی را روشن می‌سازد و به انسان تاریخ را عطا می‌کند که هر آینه اگر نمی‌داد شهوات محرقه او ویرانگری گسترده‌تری می‌یافت. به جای جفت‌گیری بی‌حدومرز، ازدواج و به جای استبداد فردی بی‌مانع، قانون و آرای مردم و الخ...

ویکو اینهمه را در دانش جدید به عنوان چیزی کم‌وبیش مستقیماً قابل فهم می‌داند، یعنی دور از تأملات سختگیرانه فلسفه دکارتی یا فقه‌اللغه اراسموسی*. چه، ویکو مدعی است که دقیقاً از قلمرو حقایق بی‌ترتیبات سخن می‌گوید. اعمال انسان است که او را انسان معرفی می‌کند: دانایی انسانها هم آن است که توانایی انجام دادنش را دارند. این برداشت اساسی در همه جای دانش نو بازتاب دارد. تاریخ انسان، تاریخ واقعیت، دانش و عمل انسان است. دانش جدید به این معادله روش شناختی چیزی هم اضافه می‌کند و آن سهم دانشمند است (یعنی، ویکو) که این همه روابط را کشف می‌کند یا در اصطلاح مورد علاقه ویکو بازیابی (*Ritrovare*) می‌نماید. اگر گاهی از دست عادت ویکو در تکرار طرح اصلی تاریخ انسان، از حیوانیت مطلق به خردگرایی معتدل، به عقلانیت بسیار پالایش یافته سپس بربریت نوین و آنگاه آغازی تازه؛ حوصله‌مان سر برود ـ و در دقت و صحت این دوری که ویکو بر گونه‌گونی عظیم تاریخ انسان تحمیل کرده است مردد شویم ـ آنگاه مجبوریم به صراحت در برابر آنچه را که همین دَورْ از آن طفره می‌رود؛ مخمصه‌های بی‌نهایت گوناگون، مواردی سخت نامفهوم، بایستیم. ظاهراً ویکو

---

* Erasmus فیلسوف هلندی (۱۵۳۶ ـ ۱۴۶۶)

می‌گوید تاریخ را باید به مثابه توالی یک نمایش دراماتیک از مراحلی دیالک‌تیکی فرض کرد که توسط بشریت دمدمی مزاج اما ماندگار و سمج ساخته و اجرا می‌شود. در عین حال شما نباید تاریخ را وقایعی مجانی و بی‌منطق فرض کنید، همچنانکه نباید آن را یک طرح آماده چاپ از پیش تعیین شده ملال‌آور تصور بفرمائید. و فکرش نکنید که موضوع تکرارهای تاریخ، از دیدگاه معرفت‌شناسی ممکن است چیز حتمی نباشد: فایده و به دردبخوریِ تکرار این است که نشان می‌دهد راه تاریخ و زندگی واقعی ما همه در اطراف حفظ و دوام آدمی است و نه مربوط به قدرت آسمانی.

من فکر می‌کنم، تکرار، هر مفهومی، می‌خواهد داشته باشد از نظر ویکو چیزی است که به همان اندازه درون واقعیت وجود دارد که در عمل آدمی و به همان اندازه در قلمرو واقعیات که هنگام بررسی آن در اندیشه آدمی. در واقع تکرار، منطق را با تجربه خام مربوط می‌کند. اول در سطح مفهومی کلی، تجربه مفهوم تکرار را همچون باری از گذشته برهم انبار می‌کند و تجربه‌های مشابه تکرار می‌شوند. مردم همیشه از پدرانشان می‌ترسیده‌اند، مردگانشان را دفن می‌کرده‌اند، همیشه خدایی که در ذهنشان تجسم داشت می‌پرستیدند. این تکرارها همان است که جامعه براساس آن بنا شده است دوم ـ تکرار دربرگیرنده تجربه در راه خاصی است، تکرار چارچوبی است که انسان در درون آن خود را به خود و دیگران معرفی می‌کند. پدر خانواده ابتدایی نماینده رب‌الارباب [ژوپیتر] است، دستورات او را تکرار می‌کند، سرپرست خانواده‌ای است که او خلق کرده پس می‌بایست او را از سرنگونی حفظ نماید. در آخر مسأله تکرار در برابر محقق قرار می‌گیرد و تکرار، تحقیق او را با استمرار نافرسودنی خود روشن می‌کند «بی‌تردید در تاریکی غلیظی که دوران کهن را فراگرفته بود، بسیار دور از دوران ما ، حقیقتی ابدی و نامیرا شروع به پرتوافکنی کرد: این حقیقت که جامعه مدنی بدون هرگونه چون‌وچرایی توسط انسان ساخته شده است و علاوه بر این اصول اساسی آن در زیروبم عقل انسانی نهفته است[۲]» بنابراین در نظر ویکو، حال یا به عنوان آغاز فهم و ادراک، به عنوان بازنمودن، یا به مثابه بازسازی باستانشناختی، تکرار، یک اصل اقتصادی مختصر و مفید است که به واقعیات، جایگاه تاریخی و مفهوم وجودی خود را می‌بخشد. البته این صحیح

است که تکرارِ یک *Corso* (دور) یا *Recorso* (بازْدور*) عموماً شباهت به اخلاف خویش دارد، با این حال ویکو نسبت به از دست دادن و به دست آوردن و بطور خلاصه نسبت به هرگونه تفاوتی در هر مرحله تکرار دور حساس است. در یک مقایسه صوری، ادراک و کاربرد ویکو از تکرار چیزی شبیه روشهای تکرار در موسیقی است بویژه *Cantus Firmus* [ در آوازهای کلیسایی = مناجات] یا ریتم تکرارشونده رقصهای *Chacone* یا اگر نمونه‌های پیشرفته کلاسیک را بخواهیم انتخاب کنیم با واریاسیون‌های گلدبرگِ باخ شباهت دارد. با این شیوه‌ها، درونمایه اصلی موسیقی، زیروبم سازها را در دست خود نگاه می‌دارد. به‌رغم تعدد ضرباهنگ‌های متفاوت، الگوها و هارمونیها، درونمایه اصلی در سرتاسر اثر در حال چرخش است، گویی می‌خواهد قدرت ماندگار خویش و لیاقت خود را برای ظرافت‌های بی‌پایان به اثبات رساند. همان‌طور که ویکو در پدیده تاریخ مشاهده می‌کرد در این صورتهای موسیقیایی نیز تنشی است میان آنچه غیرعادی و مخالف‌خوان است با خردگرایی قابل قبول *Cantus Firmus* [آوازهای کلیسایی] ویکو نمی‌تواند چیزی بهتر از این درباره پیروزی خرد آدمی بر نابخردی بگوید که به پای پیروزی کاملی برسد که در مضمون واریاسیون‌های گلدبرگ باشد؛ آنجا که در پایان واریاسیون، تِم اصلی عیناً بصورت اولیه خویش بازمی‌گردد تا که زیروبم‌های انحرافی که خود ایجاد کرده، به کلّی خاموش سازد. این کاربرد تکرارها در واقع زمینه فعالیت را حفظ می‌نماید؛ اینها شکل و هویت به تِم اصلی (درونمایه اصلی) می‌بخشند، همان‌طور که ویکو، تکرار را قوام‌بخشِ حقایق اساسی که او آن را تاریخ نَسَبی** بشریت می‌نامد، می‌دانست.

من کلمه *gentile* [در اصل به معنای یک تخمه از یک ژن م] ویکو را معادل نَسَبی*** که در مقدمه کتاب از آن بحث کرده‌ام، می‌آورم. آنچه را که در مقایسه صوری میان اندیشه ویکو و موسیقی نمی‌توانیم از آن در مقام قیاس سخن بگوییم

* این کلمه ایتالیایی که در اصل لاتینی آن به معنای بازدویدن است در نظر ویکو به معنی دوره و تکرار دور تاریخی است یا نوعی بازسازی گذشته ه ادوارد سعید در این مورد نظر ویکو را به صورتی تازه و بدیع مورد بررسی قرار داده است.م

** gentile human history *** filiation

مگر با مقایسه‌ای سخت و محدود، مفهوم تاریخ انسانی اوست که جنبه زایشی و تولید و بازتولید توسط مردان و زنانی که چون خودی را پدید آورده زادوولد و نسل را گسترش می‌دهد در آن است. تاریخ اقوام، تاریخ ژن‌ها و نسب‌ها است که به صورت طبیعی در طول زمان تکامل می‌یابند، یعنی اینها برای یکبار و دائم توسط قدرتی قدسی خارج از تاریخ خلق نمی‌شوند. تمامی دانش تازه ویکو از این فرآیند نسبی که اندیشه ویکو در باره تکرار از آن مایه‌ور است، لبریز است. تصورات او در باره تاریخ بدون استثناء زیست‌شناسانه و علاوه بر آن پدرمآبانه است. قطعه‌ای که من پیش از این از او نقل کردم، دلیل خوبی برای سنخ فکر ویکو است که جریان پیشرفت دور و باز دور را به عنوان رابطه میان والدین و زاد و ولد آنها مشخص می‌سازد. تکرار، در این‌صورت جنبه نَسَبی دارد زیرا ارتباط آن نسبی است و جنبه تبارشناختی دارد. بازی ریشه‌شناسی با واژه ژن به صورتی واضح ویکو را مسحور کرده است، چه نه تنها این اشتیاق بازنمون چگونگی نشأت‌گرفتن تاریخ از زاد و ولد است بلکه نمایشگر آنست که کلمات مذکور چگونه فرآیندی از زایش کلمات خویشاوند از یک ریشه‌اند: *genitor* و *gentialis* و *gentile* و *gentes* و سرانجام *gen* و از این قبیل. بطورکلی ویکو تکرار را به مثابه حالتی نَسَبی می‌داند اما نسبی که صاف و ساده و خودبخودی نیست بلکه پیچیده و غامض است.

شاگردان ویکو از تاریخنگاری او در باره اشتغال ذهنی و وسوسه‌های او در مورد تبارشناسی چندان استفاده‌ای نکردند و نیز تحقیقات تبارشناسی ویکو را با کوششهای تقریباً معاصر او در تاریخ طبیعی که هدفش مطالعه نسلها، زاد و ولد و وراثت بود مربوط نساختند. در هر دو زمینه چه در پژوهشهای تجربه تاریخی ویکو و چه بطور مثال در بررسیهای تاریخ طبیعی بوفن و ماپرتیوس رده‌بندی* وسیله‌ای برای شناخت مراحلی است که موجودات زنده از آن گذر و بازگذر می‌کنند ولی مهمتر از آن ـ که هم ویکو و هم بوفن هر دو قادر به نشان دادن آن شده‌اند ـ «زندگی» است که مقوله‌ای است که از رده‌بندی صرف گامی به پیش می‌گذارد، برای خود سازمان درونی و خود ـ بازآفرینی دارد و این امر از یک نسل به نسل دیگر منتقل

* Taxonomy

می‌شود. پرسشی که باید به آن پاسخ داد این است که از آن هنگام که زندگی دیگر به عنوان محصول دخالت پیوستار یزدانی در امور طبیعت نگریسته نمی‌شود، حیات چگونه و به چه نحو خود را تکرار کرده و بازساخته می‌شود. در نظر ویکو و علمای طبیعی قرن هیجدهم، تکرار در نتیجه تولیدمثل زیست‌شناختی و در واقع خود این جریان است که چگونه یک نوع و گونه خود را در زمان و مکانی تاریخی تداوم می‌بخشد.

براساس نظریه فرانسوا ژاکوب در منطق حیات، مسأله تولیدمثل در ابتدای قرن هیجدهم از این‌رو مطرح شد که علمای طبیعی، قابلیت جانوران را برای بازآفرینی اعضای از دست داده‌شان را مورد بررسی قرار دادند.

ابتدا عقیده بر این بود که ارگانیسم (پیکر طبیعی) هم خود را و هم آنچه را که فاقد آن است تولید می‌کند زیرا به یک نقشه یا یک طرح از پیش تعیین شده‌ای که کلّ طبیعت براساس آن عمل می‌کند نظر داشتند. طبعاً این نظر کنارگذاشته شد. به عوض آن بوفن و ماپریتوس در سالهای ۱۷۴۰ این نظر را داشته که طبیعت بواسطه توانایی درونی مکفی که در سازمان ارکانیگ ماده گِرد آمده و در عناصر آن هم دیده می‌شود، برای بازسازی خویش از درون خود را تکرار و مشابه‌سازی می‌نماید. هنگامی که زمانش فرا رسد، نشان داده می‌شود که تولیدمثل و زایش مجدد، بدون استثنا تولید کننده شباهت است (یعنی تکرار) توضیح بوفن این است که وراثت، عبارتست از نوعی تحمیل بر نسل جدید که توسط حافظه رهبری می‌شود. تولید نسل عبارتست از فرآیندی که توسط آن عناصر زندهٔ یک نسل‌به‌نسل بعدی منتقل می‌شود: از آنجا که به‌وضوح این فرآیند تصادفی نیست و از آنجا که نَسَب در این فرآیند همان شباهتهای زیاد است اگرچه همیشه تکرار فعلیت پیدا نکند بوفن و ماپریتوس یک قوه ذهنی، حافظه را فرض نمودند که وظیفه آن راهنمای انتقال نسل‌ها است. بنابراین تکرار ویژگیها از یک نسل‌به‌نسل بعدی (توسط حافظه) تضمین می‌گردد[۳].

ویکو، به نحوی چشمگیر، انگاره‌ای* مشابه را به کار می‌گیرد. او می‌گوید تاریخ از

* Notion = رأی، نظر کلّی و ...

اندیشه مایه می‌گیرد و اندیشه چیست جز حافظه تاریخی که ظرفیت تبیین، تعدیل و دگرگونی بی‌انتهایی را دارد. گرچه در اصل حافظه اندیشه را محدود می‌سازد، حافظه به قید اطلاق مربوط به واقعیتی است که برای انسان ابتدایی و فیلسوف مدرن صاحب ظریفترین اندیشه‌ها، به یکسان واقعیتی اساساً انسانی محسوب می‌شود. این امر هر چند دگرگونیهایی دربردارد هرگز نمی‌تواند از دایره واقعیات انسانی خارج شود. ساختار این حقیقت دیرباز و کهن، در دانش‌نو، به همان‌سان که از انسان ابتدایی به انسان مدرن منتقل شده است مورد بحث قرار می‌گیرد، و همان‌طور که در یکی از دقایق تأمل‌انگیز کتاب دیده می‌شود، ویکو انسان ابتدایی را مرشد و معلم انسان مدرن می‌خواند که این یکی درسهای اولی را دقیقتر مطالعه می‌کند. در بیان پوپ* «هرچه هست»، [تاریخ] بنظر ویکو، هرآنچه قبل و بعد است هر دو در رابطه‌ای که قبلاً آنرا وضع نَسَبی متناقض خواندم، گرد آمده است.

نظریه تکرار ویکو بسیار جالب‌تر از همگنان معاصر خود در علوم طبیعی است حافظه برای آنان اداره کردن جانشینی نسلها است، این امر تولیدمثل را ممکن می‌سازد، حافظه علّت آن نیست، و جز در مکان مانند آنکه یک شیئی به‌جای شیئی دیگر قرار می‌گیرد ظاهر نمی‌شود. فرق بوفن و لامارک این است که لامارک بُعد زمان را هم به مسأله توارث اضافه کرد. زمان و نه نوعی مکان گسترده صِرفاً طبیعی، موجودات زنده را بیکدیگر، با گذشته مشترکشان پیوند داده و با توالی، استمرار زمانی امکان تکامل در طی نسلها را فراهم می‌سازد[4]. وراثت مربوط به یک نظریه تکوینی است و نه حافظه‌ای منفعل. نسل‌ها درگیر مبارزاتند، و هم این امر جوهر تاریخ نسب‌ها و دودمانهای تاریخ است. با مبارزه میان نسل پدران و نسل فرزندان هم اختلاف پدید می‌آید و هم تکرار. به عبارت دیگر ویکو آگاه بود که نَسَب، امری است که از یک طرف تکرار و بازگشت با خود دارد ولی از سوی دیگر، از لحاظ تاریخی مسأله‌ای از هستی آدمی است صاحب قلمرو خاص خود، که امری متفاوت و متمایز است. نوسان اندیشه ویکو در باره تبار و نسب، نوسانی است میان تکرار و تفاوت، در واقع بیان نوسان میان علاقه به عدم تغییر و جهانی‌بودن، ثبات

---

* شاعر متفکر انگلیسی ۱۷۴۴-۱۶۸۸ Alexandr Pope

چارچوب تکرار از یک‌سو و علاقه به ابداع، انقلاب، احتمال و بی‌همتایی از سوی دیگر است.

چنین ملاحظاتی در مورد ویکو مشعر بر تاکید اصلی بودن ایده‌هایی در باره تکرار است، تأملی است بر فرآیند زمانی، اندیشه خلاقیت انسان و این نظر که حقایق انسانی که محصور در زمانند، می‌بایست نوعی تکرار آنچه باشد که بیش از او انجام شده یا به نوعی متمایز از آن. می‌بایست فوراً همین‌جا این نکته را خاطرنشان سازیم که چگونه در نظریات اخیر نقد ادبی مشکلات تکرار و اصالت* به عنوان ـ آن‌هم بصورتی تبارشناسی ـ مسأله تاثیر یک پیشقدم یک پدرسالار قوی و دیرآمده‌ای نَسَبی مورد بحث قرارگرفته است. منظورم طبعاً اشاره به طرح هارولد بلوم** در مورد تاریخ شعری [یا تاریخ تخیّلی***] است، چیزی که در این میان جلب نظر من می‌کند این است که در نظریه ادبی، در تاریخ نَسَبی فوکو، در تاریخ طبیعی تا دوران داروین و نیز نظریه خود او، بسیار طبیعی است که گذشت زمان را به مثابه تکراری سخت بازآفرین، و تکرار به مثابه بستری که در آن انسان خود را می‌سازد خود را و یا آیندگانش را بازآفرینی می‌کند، درنظرگرفته شده است. بنظر ژاکوب، چنین است که بقا بنظر میرسد که مفهومش بقای بهترین تولیدمثل کنندگان یا بهترین تکرارکنندگان باشد. ویکو استفاده بازآفرینی نَسَبَی خانواده را، زمانی که به سراسر کنش‌های انسانی بسط داده شود، شعری [یا سازنده] می‌نامد. او می‌گوید انسان از آن‌رو انسان است که سازنده است و قبل از هر چیز هم خودش را می‌سازد: سازندگی تکرار است، تکرار داشتن است چون ساختن است. این تبارشناسی دانش و همراه آن تبارشناسی حضور آدمی است.

فکر می‌کنم در سده‌های هیجده و نوزده اروپا، بتوان نشان داد که قصه‌های روایی براساس شگرد پدرانه [نسبی] داستانسرایی نقل می‌شده است؛ علاوه بر این زمینه کلی طرحهای رمان، موضوعات تکراری توسط زیرویم صحنه‌های خانوادگی است که انسانها مدت زمان [داستانی] اعمال خود را در آن می‌گذرانند. در یک زمان اگر مرد داستان یا زن داستان وظیفه مهمتری به عهده داشته باشد، این امر تفاوتی

---

* Originality  ** Horold Bloom  *** *Poetic History*

ایجاد می‌کند، کارهای پدرانه و روزمره برای آنها چیزی شاق و دلتنگ‌کننده است. رُمان بودن یک اثر [نو*بودن] یعنی نو، بکر و ابداعی بودن آن، یعنی یک شخصیت نباید آنچه را که دیگران اجباراً تکرار می‌کنند تکرار کند ـ جریان زندگی خانواگی، پدر و فرزندی نسلاً در نسل. بنابراین قهرمان رُمان بصورت قهرمانی چالشگر در برابر تکرار تصویر می‌شود، یک گسستگی در رشته وظایفی که به سایر مردم برای خوردن و تولید نسل، آفریدن و بازآفرینی خویش، بی‌کم‌وکسر تحمیل شده است.

امتناع امابواری از این که همسری باشد که طبقه و محیط روستایی زندگیش اقتضا می‌کند، نوعی چالش با قیود پدرمآبی جامعه است. او زن است و بدین سبب برای فلوبر امکان‌پذیر می‌شود که تکرار، احساس او از ملال، از مشابهات کسالت‌آوری که منجر به تفاوت و تمایز او می‌گردد، اشتیاق او به زندگی رمانتیک که برایش تفاوت و تازگی پدید می‌آورد که البته هم تفاوت است و هم شوربختی به رشته تحریر درآورد.

در بحث درباره رُمان کلاسیک رئالیستی اروپایی، بار دیگر مجبورم قول بحث‌انگیز ویکو درباره تاریخ انسان که عبارتست از سلسله‌ای از دور تکرارشونده تبارشناختی، اشاره کنم. با اینحال ویکو و فلوبر هر دو بنظر می‌رسد که دورِ سازنده زمان انسانی را به کار گرفته‌اند چه درون آن؛ درست در قلب آن پیش از آن که زمان امحا شود افشا می‌گردد. آنچه را که من در نظر دارم این است: در توالی نَسَبی ویکویی، پدر و مادر تولیدمثل می‌کنند و با این کار نه تنها خانواده را پدید می‌آورند بلکه مبارزه میان نسل‌ها را هم ایجاد می‌کنند و این کار دو نتیجه با خود ببار می‌آورد. یکی آگاهانه و عمومی است: «انسانها شهوت حیوانی خود را موجه جلوه داده، نتیجه آن را به دست فراموشی می‌سپارند» نتیجه دیگر غیراختیاری است (اما آنها قید ازدواج را که از آن خانواده برمی‌خیزد، ایجاد می‌کنند) هر یک از این پیامدها جزیی از تکرار تاریخ انسان است: معهذا بصورتی کاملاً روشن میان این‌دو تفاوت بسیار وجود دارد. زیرا تعمد در وضعی بیواسطه و شیوه‌ای کاملاً طبیعی نه تنها به

* Novel، چه به معنی رُمان و چه به معنی نو و تازه از ریشه لاتینی *Novellus* به مفهوم تازه، نو، شگفت‌آور و حتی آخبار است. م

تضاد منجر می‌شود بلکه عامل هوس به نابودی آنچه پدید آمده، یعنی رهاکردن زاد و ولد می‌انجامد. اما در قلمرو اختیاری، اتفاقی در جهت مخالف می‌افتد، ازدواج به مثابه یک نهاد تأسیس می‌شود و والدین با آن مقید می‌گردند ـ در مادام بواری همین شکاف میان هوس عامدانه جنسی و موانع اختیاری در برابر این هوس موجود است تاریخ در اندیشه ویکو، که همان شکل رمان در اثر فلوبر است، تنها در جهت نهادهایی نیست که کارشان حفظ و انتقال فرآیند تکرار تولیدمثل‌هایی است که با آن انسان مکرراً ادامه می‌یابد، از این‌روکه این نهادها ـ برای مثال ازدواج یا جمعیت‌ها ـ نسب را توسط تأسیس سببیت، حفظ می‌کنند. یعنی گردآوردن مردم در اتحادی غیرتبارشناختی، غیرتولیدمثلی، بلکه گردآمدن در یک هماهنگی اجتماعی است. آنچه که برای ویکو در مورد ازدواج اهمیت دارد این نیست که ازدواج فراهم کننده تولیدمثل است، زیرا که زاد و ولد به هر حال به شکل طبیعی صورت می‌گیرد (و حداقل اگر تعمدی باشد، بسیار هم زیاد) بلکه در نظر ویکو ازدواج به عنوان یک نهاد از آنجاکه هوسهای جنسی را منع می‌کند، وابستگی‌های دیگری فوق‌وابستگی نسبی صِرف می‌تواند پدید آورد.

چنین است که پدر مقام محترم غیرقابل خدشه خویش را از دست می‌دهد، نقش‌های پدری و فرزندی که به همان اندازه در علایق مشترکشان ضروری است که در دشمنیهای متقابل، به نظر می‌رسد که به سایر روابط امکان ظهور می‌دهد، به روابط سببی* که وجود بی‌چون‌وچرای تاریخی و حقیقی آن در جامعه بشری، توجه عمیق تاریخنگاران، فیلسوفان، نظریه‌پردازان اجتماعی، رمان‌نویسان و شعر را برانگیخته است. اما یک مشکل تازه وارد نیز داریم. در گفتگو از منشأ روابط سببی بیاد دارید که از توجیه تا حدودی طفره‌آمیز استفاده می‌کردم: «باعث آن می‌شود» این عبارت، استعارات بیشتر متدوال را به‌کنار می‌گذارد: «به‌وجود آوردن» «متولد شدن» که با آنچه من مطرح می‌سازم یعنی حالتی میان تبارشناختی و پیوستگی اجتماعی تفاوت دارد. چنین استعاراتی چنانند که بدون توضیح از کنار آنها که نمی‌توان گذشت. مردان و زنان بانی تولیدمثلند؛ کار آنها باعث می‌شوند که انسانها

* Affillatine ones

متولد شوند. اما آیا همین نوع توصیف در باره‌یک پدیده اجتماعی یا ادبی ممکن است و یا به همان اندازه نیز مفهوم و معنا دارد[۵]؟ از اینها گذشته و این سؤال کاملاً در چارچوب تکرار تاریخ نَسَبی و قومی انسان جا دارد که پرسیده شود که در منهیات و امور ممنوعه پدری و فرزندی و خانوادگی، چه شیوه‌ها، چه صورتها و چه انگاره‌هایی، اگر نه که جنبه زایشی و تولیدمثلی داشته باشند بدون تأمل می‌توان به‌کارگرفت؟ اینها سؤالاتی است که من اکنون مایلم با آوردن چند نمونه به بررسی آنها بپردازم. نظرگاه من یکی این خواهد بود که در آن تکرار به عنوان یک عامل بصری برای بحث در باره پیوستگی، استمرار و عود و بازگشت در تاریخ انسان به‌کار گرفته (یا امکان به‌کارگرفتن دارد) می‌شود. در میان جالب‌ترین و مؤثرترین تلاشهای معاصر درکلنجار رفتن با یک نمود مسأله، به عبارت دیگر کشف علمی و یا بررسی پدیداری قابل تقویم و ترسیم یک نهاد، پژوهش‌های باستانشناختی فوکو قرار گرفته است. تفاوت میان آنچه که او در تولد کلنیک و مراقبت‌ها و مجازات (نام کتابهای فوکو. م) می‌کند و آنچه در تاریخ اندیشه‌ها مطرح می‌شود این است که فوکو ملزم است که جایگاه وقایع منفرد را در تکرار روش شناختی ساختارها که خود آنرا گفتمان و آرشیو می‌نامد، نشان دهد. او غلبه تکرار و نظم را بر بی‌نظمی و تفرد نشان می‌دهد: در این زمینه او به سنت *Georges canguihelm* و در این کشور به *Thomas Kuhn* متعلق است. معهذا روشن است که با توجه به دو عنوان کتابی که از فوکو آوردم، فوکو مجذوب استعارات زایشی است که بنظر من این استعارات زیست‌شناختیِ تولیدمثل را به حد کفایت با ضوابط درخشان عقلانی خود سازگار نکرده است. آنسوی اصطلاحات دیرینه‌شناسی فوکو، مقایسه قابل پذیرشی است میان شکل‌گیری آدمها و شکل‌گیری نهادها. در این مورد، نه تنها تنشی حل‌ناشدنی میان تفرد و تکرار، آنطور که فوکو می‌نویسد وجود دارد بلکه میان رابطه جنسی و سببی هم به عنوان نمونه‌های تکرار، چنین‌تَنشی موجود است[۶].

و امّا فوکو با هارولدبلوم، ویکو و تاریخ طبیعی‌نگارانی چون ماپرتیوس و بوفن اعتقاد مشترکی از نوعی بسیار کلی دارد: و آن مسأله تحول و تغییر است که در حدود اواسط قرن هیجدهم آن‌چه را که بصورتی متداول در بسیاری از زمینه‌ها از جمله در زمینه نسل، تولیدمثل و انتقال حیات از والدین به فرزندان، عادتاً استمرار

داشت با ادله‌ای ترتیب مستمرش را قطع کرده، و آن را دچار آشفتگی می‌نمود. در تاریخنگاری طبیعی که در اوایل قرن نوزدهم نوشته می‌شد ـ تحقیقات کوویه شاهد خوبی است ـ شاخص ناپیوستگی‌ها در نظریه گسیختگی‌های زمین‌شناختی مشاهده می‌شد. مشابهتاً نظریه‌های منشأ زبان مانند نظریه‌های روسو و **هِردِر***که آن را براساس اولین کلمه بر زبان اولین نیا ـ انسان و سپس آن‌طور که مشاهده می‌کنیم انتقال همین زبان از والدین به فرزندان پی‌ریزی کرده بودند، در درجه اول توسط دوران شگفت‌آور آموختن زبانهای غیرغربی و غیرکتاب مقدسی و سپس کشف این نکته توسط پژوهشگران مدرن که تاریخ زبان را نمی‌توان به عنوان یک فرآیند ساده تبارشناختی درنظر گرفت، آشفته گردید. باز هم مورد سومی، آن‌طور که در تفسیر کتاب مقدس *Hans W. Freicession* انطباق میان زیست‌نامه انجیلی مسیح و واقعیت بازگشت او یعنی انطباقی تبارشناختی که تاکنون تصور می‌شد، چنین تفسیری، توسط **اشتراوس****، بوئر و دیگران کاملاً از یکدیگر متمایز گردید[۷]. خلاصه آنکه این تغییرات نوعی دلبستگی مجازی به ایمان صدر مسیحیت است که اصطلاحات مربوط به زایش را قصد دارد با واقعیت‌های قابل پژوهش در جهان علم تطبیق دهد. تعارض این است که در همه جا جستجو برای توجیهات اصالتی و وراثتی، بیشتر از آنکه به ماجرا پایان دهد با توجیهات نامناسب باعث دامن زدن به این مباحث می‌گردد، مگر به صورت استعاراتی برای برآوردن امیال باطنی.

دیدگاه پیش‌بین، ویکو این تناقض را مشاهده می‌کرد و جایگزینی برای آن درنظر داشت. به عنوان نتیجه، تعارض میان استعاره تبارشناختی و حقیقت اکتشافی به اعتبار دیدگاه تکرار افزوده می‌شود. بنظر می‌رسد الگوهای تکراری که انسان و هستی طبیعی از آن ترکیب یافته است دارای استحکام و اعتباری است که منشأ آنها دارا نیست. معهذا در قلب واقعیت انسانی حقیقت استمرار نهفته است که اگر شخص آن را به عنوان استمراری تاریخی بنگرد با نسل‌های انسانی جدایی‌ناپذیر است. انسان چگونه می‌تواند این حقیقت تکرار نسلها را با حقایق مُبرهن طبیعی،

---

* Herder ، فیلسوف و منتقد ادبی آلمانی (۱۸۰۳ ـ ۱۷۴۴). م

** منظور الهی‌دان قرن نوزده آلمان فردریش اشتراوس است که خردگرا به شمار می‌آید. م

تفسیری و فرهنگی که جنبه‌های پراکندگی، تنافر و تعارض دارند مربوط نماید؟ طبعاً برای فهم مطلب، که تاکید قاطع بر فهم تکرار گذاشته می‌شود و نیز دو شق آن، که در اثر کرکه گور تکرار از یک‌سو و در نوشته مارکس هیجدهم برومر لویی بناپارت از سوی دیگر به اوج خود می‌رسد بار دیگر نظر ویکو می‌تواند مفید باشد. بیاد داشته باشید که ویکو دوری را ترسیم می‌کند که به متلاشی شدن منتهی می‌شود و از آن بقایای انسانی «همچون ققنوس از خاکستر برمی‌خیزد» اگر این را تولیدمثل بنامید یا حاصل اراده مافوق طبیعت، شکلی از تکرار است. جزئیات بیشتر اوضاع را ویکو می‌تواند روشن سازد: طلوع تمدنها، انحطاط آنها و اضمحلالشان. در اینجا ما متوجه یک واقعه تکرار هستیم ـ وجود تاریخی، اجتماعی و انسانی ـ که در سطح موجودیت با انحطاط کلی مواجه است، از مدنیت تا بربریت. و این الگو گرچه در ظاهر از یک خط تبارشناختی درست پیروی می‌کند، در واقع توسط قواعد درونی تکامل و بازگشت و قواعدی اجتماعی و تاریخی که با قدرت مستقیم استمراری زایشی مقابله می‌کند، هدایت می‌شود. تکرار کرکه گور، صورت نخستینِ تکرار را ارائه می‌دهد ولی با دخالت غرابت نبوغ او در آن، به چنان راهی می‌رود که هیچکس حتی ویکو پیش‌بینی آن را نمی‌تواند کرد. در این اثر هم توجه کرکه گور، به مانند ترس‌ولرز، بر مفاهیم کلی تکرار نیست بلکه بر ویژگیهای بی‌پایان آن، بر استثنائات است. باید به‌خاطر داشته باشیم که هم جستجوی عشق برای مرد جوان به عنوان تکرار اولین عشق و هم ابراهیم کتاب مقدس در عشق به فرزند و بر این مبنا هرگونه رابطه میان زن و شوهر با پدر و پسر نه از لحاظ اخلاقی و نه متافیزیکی برای [تکرار] کافی نیست. تکرار گردآوری خاطره نیست و نه اشتیاق برای چیزی است که هم اکنون وجود دارد. تکرار «بازگشتی است که در یک احساس ناب صوری متصور می‌شود[8]» برای شاعر همچون مرد خدا تضادی میان انسان و کل هستی که همان خدا باشد وجود دارد. چنین تضادی نوعی از دست دادن است زیراکه، خود، یا نفس تنها نمی‌تواند به مرحله قرب برسد نمی‌تواند سخن بگوید، این خودِ تنها در برابر انهدام خویشتن ایستاده است گرچه هرگز از پایداری خویش در برابر واقعیت دست نمی‌کشد. تکرار دربرگیرنده هیچ کنارگذاردنی نیست بلکه شکیبایی است که به هیچ نقطه بازگشتی ره نمی‌برد: خود هستی است که با ازدواج محبوب با دیگری

یا بافدیه‌قوچی برای ابراهیم، خود را ظاهر می‌سازد، نفس را آزاد می‌سازد «درست در لحظه‌ای که گویی خود را می‌خواهد نابود سازد» چنین است که هم شاعر و هم ابراهیم دنیا را مجدداً تسخیر می‌کنند، لحظه ویژگیهای آن را، تجربه حاضر آن را تکرار می‌کنند و به واقعیت «با آگاهی که در حدّ قدرتی دیگر است، قدرتی که همان تکرار باشد بازمی‌گردند[۹]» اسحاق به ابراهیم بازگردانده می‌شود و شاعر در تکرار می‌گوید: «بار دیگر من خود هستم. این خودی که جهان خارج از راهی که بار دیگر انتخاب کرده‌ام نمی‌تواند آنرا از من به رباید. تضاد در طبیعت حل شده است. من بار دیگر واحدم. دهشت‌هایی که از غرور من تغذیه می‌کرد و حمایت می‌شد بیش از این دیگر در پریشانی و جدایی‌ها وارد نخواهد شد[۱۰]» شگفتی چندان ندارد که چنین نتیجه‌گیری مذهبی و با این احساس که «وجودی که بوده است؛ اکنون می‌باشد» فهمش دشوار آید. کرکه‌گور با این نوع تجربه‌ورزی تأملات هگل مخالف است که برخلاف گسیختگی‌های تفصیلی تکرار، به‌جای آن واقعیت را در داخل و خارج مقولاتی می‌خشکاند که از حقایق بی‌واسطه‌ای که کرکه‌گور این همه شور نگهداری آنها را دارد عاری می‌سازد. نوشته‌های خود کرکه‌گور، به ویژه با صورتهایی که از آنها استفاده می‌کند، می‌کوشد تا که از هم‌گسیختگی آنچه که بوده و آنچه را که هستند ترمیم نماید. برای مثال کتاب **تکرار** مانند قصه‌های جیمز و کنراد ساخته شده و با قوالب و روایاتی تکمیل شده که دشواریابی حادثه را پدید می‌آورد. با این که در کرکه‌گور نیز استعاره تبارشناختی و تولیدمثل بسیار مشخص است در پایان همین رساله در صدد است که گامی از آن فراتر گذارد در آنجا که خود را یعنی کنستانتین کنستانتیوس همچون (قابله‌ای وابسته به نوزادی که به دنیا آورده است) می‌داند. «در واقع شغل من چنین است، زیرا من هستم که او را به دنیا آورده‌ام و به عنوان یک ولی از جانب او سخن می‌گویم[۱۱]» با اینکه فلسفه **تکرار** در کرکه‌گور سببی است اما ابزار ارائه آن همگی نسبی است. اما تنش میان دو دیدگاه شاید که مجاز باشد چه ایمان قدرت ائتلافی آنها را امکان‌پذیر می‌سازد. ویکو می‌توانست کرکه‌گور را مورخی مقدس بداند که از روشهای نَسَبی و تبارشناسی استفاده می‌کند.

حال بگذارید به شق دیگری بپردازیم، **هیجدهم برومر لویی بناپارت** آغاز مقتدرانه کتاب و نیز مقدمه الحاقی ۱۸۶۹ مارکس بر آن اعلام خصومتی است با این نظر که

وقایع تاریخی وقایع اختیاری است، یا هوس یک مرد بزرگ خود ساخته، یا که ساخته هیجانهای مغشوش حوادثی پیچیده و فاقد نظام روش شناختی تحلیلی تاریخی و یا شناخت آن برمبنای مقایسه سطحی میان وقایع استوار است. همه‌جا نیز مارکس بر فرمولی که این اثر بواسطه آن سخت مشهور است تکیه می‌کند: تمام وقایع تاریخی جهان دوبار اتفاق می‌افتد، نخست بصورت تراژدی و سپس بصورت کمدی. تکرار نوعی حقارت و تنزل است ولی در نظر مارکس برخلاف سویفت در گفتگوی مؤدبانه یا فلوبر در *Dictionnaire des idees recues* تنزل، نقش‌زدنی حاکی از دیدن جامعه انسانی به مثابه یک نظام بسته احمقانه کلیشه‌ای محض نیست بلکه حاصل یک نظریه روش شناختی روابط میان یک واقعه و واقعه دیگر است. مارکس مایل است که از اثبات‌گرایی، جبرگرایی عوامانه و غمنامه‌نویسی و آه و زاری مبرا باشد. اگر درست باشد که وقایع دوبار اتفاق می‌افتد پس تکرار شکل مکانی و جایگاه آنها، صورتهای زیبایی‌شناختی سیاسی و زمانی آنها مسأله دیگری است. اما این را چگونه می‌توان نشان داد؟

پشت سر لویی‌بناپارت پدر او نه ایستاده بلکه عموی او امپراطور بزرگ است، همچنانکه پشت‌سر انقلاب ۱۸۴۸، ۱۸۴۷ نیست بلکه انقلاب ۱۷۸۹ و پیش از کمدی، تراژدی و پیش از اثر هیجدهم برومر، پیش از مارکس هم جز نوشته‌های دیدرو و هگل چیزی نیست و البته نه هرکسی که چیزی نوشته باشد. در مقدمه ۱۸۶۹ مارکس به ما می‌گوید آنچه را این سوابق نهادین مستقرگردانده‌اند، ریشه در ادبیات فرانسه دارد واقعه‌ای که کمتر در خارج از فرانسه به آن توجه می‌شود ـ و تمامی هیجدهم برومر تکرار شدید این واقعه در اصطلاحات خود مارکس است ـ که یعنی نفخه‌ای که با آن مارکس از اسطوره «ناپلئونی با سلاح تحقیق تاریخی، نقد ـ طنز و زیرکی سخن می‌گوید[۱۲]» زیرا اگر ناپلئون سوم وانمود می‌کرد که واقعاً همان ناپلئون دوم است یعنی فرزند بلافصل امپراتور، این وظیفه تاریخنگار است که حقیقتاً حقایق را همان‌طورکه هست مشاهده کند که این فرزند بلافصل، در واقع برادرزاده است:

بنابراین تجدیدنظر دودمانی در باره لویی* توسط مارکس چنانکه شایع بود به

* منظور لویی‌بناپارت است. در این مورد به کتاب هیجدهم برومر لویی‌بناپارت اثر مارکس رجوع شود.

صورتی بحث‌انگیز و افشاگر مطرح و یک واقعیت فرانسوی جنبه جهانی پیدا کرد مسأله‌ای که بعد انگلس توانست بگوید از افتخارات نظریه‌های سوسیالیسم علمی است. *gen* در *Legend* [افسانه] کلمه‌ای که از لحاظ ریشه‌شناسی با *Leger*(خوبی) و *Logos* (عقل وکلام) مربوط می‌شود تنها یک ارتباط سطحی و گمراه کننده با *gen* (ژن) و یا *genitor* (پدر و یا مولد) دارد. مارکس ضمناً اشتباه فاحشی که بوسیله ناپلئون در افواه عوام بود که مرد بزرگ به نوبه خود فرزندی پدید می‌آورد که منصب و شأن او را خواهد داشت، تصحیح کرد. آنچه که مارکس در نوشته‌های خود می‌گوید آن است که بازنویسی تاریخ باز هم می‌تواند بازنویسی شود، این است که تکرار غاصبانه توسط پسربرادر در هرحال تکرار است اما این تکرار نقیض و مضحکه‌ای از رابطه نسبی است. اهمیت زبان و بازنمایی در کار مارکس امری است تعیین کننده نه تنها با کارگیری عامل کلام به حدکافی در هیجدهم برومر، مجموعه ادبیاتی روشنفکرانه ساخته است، بلکه مارکس در زبان خود و در خود زبان این امر را نشان می‌دهد که گرچه زبان از تبارشناختی از یک‌نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود؛ تنها یک واقعیت زیست‌شناسی ارثی نیست بلکه در عین‌حال از هویت اکتسابی (اجتماعی) برخوردار است.

> انقلاب ۱۸۴۸ هیچ راهی را بهتر از آن ندانست که از انقلاب ۱۷۸۹ بعضی نکات را بصورت نقیض آن تقلید کند و در سایر موارد سنت‌های انقلابی، از انقلابهای ۱۷۹۳ و ۱۷۹۵ نیز همین راه را پیش گرفت. درست مانند یک نوآموز زبان تازه که همیشه این زبان را به زبان مادری خود ترجمه می‌کند: به این نوآموز تنها می‌توان گفت که روح زبان تازه را تصاحب کند تاکه قادر باشد آزادانه مقاصد خود را بدون آنکه به زبان مادری رجوع و در آن دخل و تصرف کند بیان نماید یعنی هنگامی که از زبان تازه استفاده می‌کند زبان قدیمی را فراموش نماید[۱۳].

مارکس می‌گوید در مسأله زبان همچون خانواده، سنگینی گذشته بر زمان حال سایه افکنده و بیشتر از آنکه یاور شخص باشد، متوقع است. خط تبارشناختی خط مستقیم پدر و فرزندی و نسب را حال در خانواده یا زبان، به شجره‌ای تغییرشکل یافته هیولامانند تبدیل می‌کند، پدیده‌ای که حالتی مسخره یا زبانی متنازل‌تر از یک

نسخه زیبا از پیشینیان یا والدین است ـ مگر آنکه گذشته نیروهای خود را بصورتی جدّی در حال و آینده فشرده و مختصر کرده باشند. اما در ماجرای ناپلئون دوم، مارکس یک رشته از فشارهای دغلبازانه را منعکس می‌کند که هدف همه آنها یک چیز است و دارای یک انگیزه و آن تکرار است که همه چیز را در بازی آینه‌ها از این انگیزه می‌گیرند؛ پدر یا مادر بر فرزند خویش تحمیل می‌کنند که موظف است گذشته را تکرار کند؛ دوم آنکه پسربرادر وانمود شود که پسر خود پدر [یعنی ناپلئون اول] است سوم هیولای دلقک‌سان سروکله‌اش نابهنگام پیدا شده و صورتی غیرطبیعی یک جنین فاقد پدر معرفی می‌شود، در واقع بدون هرگونه ارتباط تبارشناختی ـ چهارم نماینده‌ای که مدعی است نماینده یک طبقه است، در واقع به زور از طبقه دیگری وارد طبقهٔ دیگری شده است (همان‌طور که مارکس می‌گوید خرده‌مالکان طبقه‌ای هستند که خود، خود را معرفی نمی‌کنند بلکه توسط طبقات دیگر معرفی می‌شوند) پنجم ـ تمام بخش‌های نامولد جامعه ـ دزدان، راهزنان، فواحش، اراذل و اوباش ـ این موجود را زائیده‌اند، گرچه او خود را نماینده طبقه دهقانان صاحب زمین می‌داند که آنها را هم که نقش واقعی در تولید جامعه دارند ساکت و نابود کرده است. دراین صورت جای شگفتی ندارد اگر بهره‌برداری لویی‌بناپات از میراث عمویش ناپلئون دقیقاً بر یکی از مواد قانون مدنی ناپلئون (کدناپلئون‌بناپارت) استوار باشد که «تحقیق در باره نَسَب ابوت اشخاص ممنوع است[14]» به عبارت دیگر لویی‌بناپارت وضع غاصبانه خود را با توسل به تکرار یک نتیجه‌گیری طبیعی (عدم تحقیق در نسب افراد) مشروع می‌ساخت. از سوی دیگر مارکس تکرارهای برادرزاده را مرتباً بازگو می‌کند و علیه این به اصطلاح [نتیجه‌گیری] طبیعی به‌پا می‌خیزد. تکرار در هیجدهم برومر وسیله‌ای در دست مارکس است که برادرزاده را در دنیایی غیرطبیعی و ساختگی، در تحلیل واقعیت‌های این دنیا به دام اندازد. از همان جمله آغاز کتاب با نقل‌قول معروفی از هگل، شیوه تکرار مارکس بر این مبنا است که تفاوت‌ها را مشخص سازد نه این که ارزش و اعتباری برای ادعاهای بناپارت فراهم گرداند و حقایق را با تصحیح روش اشتباه‌ناپذیری ابراز دارد. به مجرد آنکه پسر ادعایی به برادرزاده کاملاً رسوا شده‌ای بدل می‌شود، حتی هگل هم که تکرار هر امری را نشانه قدرتمندی و ثبات

ارزش‌های آن می‌داند، مورد استناد قرارگرفته و برداشت دیگری از نظر او می‌شود. هیبت، قدرت و زور که در نمونه اصلی تکرار وجود دارد در اینجا دستمایه‌ای می‌شود برای پوزخند تاریخنگار:

> وقتی که کرامول مجلس علیا* را منحل کرد، خود تنها به داخل مجلس رفت؛ ساعت بغلی‌اش را درآورد، که دقیقه‌ای از آن زمانی که برای بیرون انداختن نمایندگان از مجلس تعیین کرده بود، تاخیری در کار نیاید، آنگاه فردفرد نمایندگان مجلس را با دشنامهای آمیخته با طنز و نوازش بیرون فرستاد. ناپلئون گرچه از الگوی خود حقیرتر بود، حداقل در ۱۸ برومر نزد شورای پانصد نفره رفت و حکم مرگ این شور را به‌رغم صدای نگرانش برای آنها خواند، بوناپارت دوم که باری به هر جهت، خود را در مقام اجرایی بسیار متفاوتی از کرامول و ناپلئون می‌دانست، الگوی خود را در تقویم تاریخ جهان نمی‌جست بلکه در گاهشمار مجمع ده دسامبر، و در پرونده دادگاههای جنایی طالب بود[۱۵].

تنها در پایان اثر است که متوجه حقیقت باژگون تاریخی می‌شویم که کتاب مارکس در ابتدا اعلام کرده بود: «آنچه وجود دارد شایسته نابودی است» تکرار یک زندگی خلق زندگی جدید نیست، این قرار دادن مرگ است در جایی که زمانی زندگی بود.

هیجدهم برومر دربرگیرنده انتقال درست و تصحیح شده نیروهای حیاتی فرانسه در ۱۸۴۸ است. شرح آن زندگی که توسط مرگی که نقاب حیات به چهره داشت و نابود شد؛ در صفحات نثر علمی و انتقادی مارکس راه یافت. تحلیل منثور مارکس از خیمه‌شب‌بازی لویی‌بناپارت [به عنوان جانشین ناپلئون**] رنگ اوضاع و احوال محیط به آن داده و جنبه عینی و مادی به آن بخشیده است. کار مارکس نه یک شاهکار طبیعی است و نه یک کار معجزه‌آسا بلکه نوعی تکرار سببی است که از طریق آگاهی انتقادی امکان‌پذیر شده است این امر در عین حال به عنوان نوعی

---

* Long Parliamant

** جمله مارکس به آلمانی: als den Erastz - mann Napoleons

انقلاب روش‌شناختی است، به مانند آن که در علوم طبیعی و انسانی رایج است یعنی حقایق طبیعت تجزیه شده و سپس بنحوی قابل بحث جمع می‌گردد، همان‌طور که در قرن نوزدهم در موزه، آزمایشگاه، کلاس درس یا کتابخانه حقایق تجزیه می‌شد و سپس یکجا در واحدهایی آموزشی گرد می‌آمد، کاری که شاید بیشتر در جهت آن بود که قدرت انسان را در تغییر طبیعت و نه در تأیید آن نشان دهد. فرآیندی موازی همین نوع سَبَبیَت در زبانشناسی، داستان‌پردازی، روانشناسی، که تکرار خود را به صورت شیوه‌ای از تحلیل ساختاری درآورده، روی داده است. شاید تکرار مجبور است که برای سازماندهی مجدد از راه بی‌واسطه* عنان برگرداند و برای شکل دادن مجدد به تجربه‌های بیش و بیشتر به واسطه** تکیه کند، راهی که در آن اختلاف میان یک صورت از تجربه و باز تکرار آن تباعد و فاصله بیشتری دارد، چرا که تکرار نمی‌تواند زمان درازی از دست طنز و تضادهایی که درون خود آن شکل می‌گیرد گریزی داشته باشد. خوب اگر چنین اتفاقی در کار است خود تکرار این پرسش را پیش می‌کشد که تکرار یک حقیقت را تعالی می‌بخشد یا تنزل؟ چنین سؤالی ذهن را متوجه دو چیز می‌کند در حالی که منشأ آن یک چیز است و چنین آگاهی مثل تولیدمثل نمی‌تواند واقعاً برگشت‌پذیر باشد. بنابراین از چنین پرسشی، مشکلات بیشتر می‌شود. تکرار بصورت طبیعی یا غیرطبیعی، بصورت نسبی یا سببی مسأله این است؟

* immediate ** mediated way

## در باره اصالت

اصول اساسی چندی وجود دارند که در آنها اصالت به عنوان یک ویژگی یا یک موضوعِ تجربه ادبی، امری بنیادی به‌شمار می‌آیند، اما آنچه را که من قصد گفتن آن را دارم که به همان اندازه مهم است، خودنمایی‌های جنبی درباب مسأله اصالت است. نه تنها از اصالت یک کتاب سخن می‌رود؛ از نویسنده‌ای که کمتر اصیل یا بیشتر اصیل است بلکه از کاربرد اصیل چیزهایی از قبیل شکل ادبی، چهرمان و قهرمان داستان و گفتگوی اصیل نیز سخن به میان می‌آید و جز اینها، نسخه‌های اختصاصی اصالت نیز در انواع اندیشه‌هایی، در باره ریشه‌های ادبیات، نوبودن، اصول‌گرایی، ابداع، نفوذ و تاثیر، سنت‌ها و دوره‌های ادبی نیز مشاهده می‌شود. دلائل قانع کننده‌ای نداریم که در چنین وضعی با نظر ولک و وارن مخالفت کنیم: آنان بسیار موجز در ۱۹۴۸ گفته‌اند در واقع اصالت «یک مسأله اصلی تاریخ ادبیات است[1]» اما تا چه حدّ مسأله اساسی است و ابهام دامنه‌دار آن چگونه است؟ آیا واجب است که توجه تحلیلگرانه محقق، استاد ـ نویسنده‌ها و دانشجویان ادبیات به این امر معطوف گردد؟

بحث من این است که اصالت چیزی در خور بررسی است، بویژه برای کسی که بیش از یک اعتقاد سرسری، باور دارد که مطالعه ادبیات نقش قاطع روشنفکرانه و منتقدانه و گر چه نه چندان به حد کفایت مشخص، در دنیای معاصر ایفا می‌کند. بلافاصله بگویم که هرگونه دلبستگی به این خصوصیت ممتازی که ما آن را جزیی از

ادبیات می‌دانیم، علاقه‌ای که می‌توانیم با آن به فهرست برگزیده‌های خود با گفتن «مارلو اصیل است زیرا... یادرایدن شاعری دارای اصالت است چون که...» بیافزائیم، تنها زمانی می‌تواند دوامی ثمربخش داشته باشد که در سطح پژوهشهایی محسوب گردد که رابطه‌ای از نوع معمولی و متداول با جریان تحقیق ادبی، یعنی نظریه‌پردازی نداشته باشد. اکنون حکم رایج این است که ادبیات چیزی است که از لحاظ انسانی، اجتماعی و تاریخی، هستمند* و عینی بوده به عبارت دیگر می‌بایست گفت که ادبیات نمونه‌های زیباشناختی گوناگون تجربه‌ها را به ما عرضه می‌دارد. از سوی دیگر نظریه [ادبی] چیزی است آمیخته به مجردات و مفروضات یا هرچیزی که توسط دانشجوی مدافع ادبیات متصور می‌شود. البته این بدان معنا نیست که گفته شود نظریه‌در میان اهل ادب نفوذی ندارد، چرا که گستردگی اقسام نظریه‌های ادبی که اکنون بر دانشجو و استاد نفوذی مشابه دارند، نشانی است از حساسیت نسبت به شیوه‌های موجود نظریه‌پردازی.

این تقارنی آموزنده است که آنچه را که من تراز و هدف نظریه‌پردازی پژوهشی می‌دانم، از نظر تاریخی با مفهوم اصالت در غرب موبوط است. مضمونی که بار نخست در مکالمات افلاطون مطرح شد و سپس به شیوه‌ای انتقادی در آثار ارسطو بصورت ارتباط میان ایده [نظریه] و زندگی آدمی درآمد. ورترجیگر می‌گوید: «افلاطون نخستین کسی بود که انسان‌نظری** را به عنوان یک مسأله اخلاقی وارد فلسفه کردتا که زندگی او را توجیه‌پذیر و باشکوه سازد[۲]» میان افلاطون و نسلی از شاگردان ارسطو ـ ارسطو هرگز میراث افلاطونی (اعتقاد به ارزش اخلاقی زندگی نظری) «که امری بسیار تعیین‌کننده برای گرایش‌های تحقیقی و آرمان علمی‌اش بود[۳]» رها نکرد ـ اعتقاد به نوعی آرمانی بودن یک زندگی متفکرانه و مباحث مربوط به زندگی فعال و درگیر، نوسان داشت. جیگر اشاره می‌کند که حکایاتی که در باره فیلسوفان رواج دارد، رفتاری که از لحاظ نظری و تفکر در میان مردم غیرمعمول محسوب می‌شود، برای فیلسوفان گواهی بر اصالت آنها است. بنابراین درابتدا ما سقراط و افلاطون را مشاهده می‌کنیم که دنیای اخلاق را با

* Concretness

** theoretical Man

شناخت فلسفیِ وجود مرتبط می‌سازند. سپس در آثار دیکارئوس [یکی از شاگردان ارسطو] مجدداً آرمان عملی، زندگی و اخلاق بکلّی از سلطه تأملات عالیه فلسفه بیرون کشیده شده و به حالت استقلال بازمی‌گردد؛ و پرهای بی‌پروای اندیشه‌نظری چیده می‌شود. با این کار قداست آرمانی زندگی نظری محو می‌شود. تا زمان انهدام فلسفه علمی و متافیزیک توسط فلسفه شک‌گرایی، حیات نظری نتوانست باز، آئین تازه گرداند و در قالب حیات مذهبی توأم یا تأمل که از زمان افلاطون به عنوان نوعی هدف روحانی از آن سخن می‌رفت، ظاهر می‌شود[۴]»

از این استدلال تقسیم کلی موضوع به کردار و عمل از یکسو و نظری ـ فکری از سوی دیگر لازم می‌آید. در شکل ویژه خویش همین تقسیم در جریان عام ادبیات امروز میان نوشته خلاقِ * ـ اصیل و منتقدانه ـ تفسیری**، به‌چشم می‌خورد. این نوعی دیگر از تقسیمی متناظر را فراهم می‌آورد که آنچه خلاق ـ اصیل است برای ادبیات، درجه اول و هر نوع دیگر درجه دوم محسوب می‌شود. البته اندکی اغراق است اگر بگوئیم مطالعه ادبی در غرب چنین تمایزی را همواره در اندیشه داشته است. یک نویسنده ـ مؤلف، معمولاً جادوی وقایع، قلندرمآبی و اصالت راکه بسیار نزدیک یا واقعیت‌های زندگی است القا می‌کند (همواره ما این نزدیکی را میان واقعیت و اصالت مشاهده می‌کنیم) امّا یک منتقد ـ پژوهشگرِ مؤلف، تصویر کارِ گِل، منفی‌گرایی ناتوانمردی*** و مسایل دست دوم و خشکه مقدسیِ رنگ پریده را. همچنان که در طول زمان توازی میان کار اصیل و نقد [درجه دوم] کشدارتر و بیشتر می‌شد، نظر عمومی نسبت به منتقد مهربان‌تر نمی‌شد، گرچه نسبت به آنچه ادبیات ۱گوستینیائی قرن هیجدهم انگلستان، نقد حقیقی [راستین] می‌خواند، تخفیفی درنظرگرفته‌می‌شد. امروزه دانشجویان ادبیات انگلیسی با برنامه‌های درسی و ایدئولوژی تحقیق، شهامت آن را یافته‌اند که خود را از گودال کارگِل نقد بازی بیرون کشند و به معیارهای استوار (هنوز هم نقد تخیلی آرنولد نفوذ دارد) «نویسندگی خلاق»نزدیکترشوند: دانشجویان درمطالعات خوددنبال هستمندی وزنده‌بودن،

* Creative - Original ** Critical - interprative *** impotence

یعنی دقیقاً به دنبال چیزی هستند که به نداشتن آن متهمند. با چنین فرآیند جاافتاده‌ای بنظر می‌رسد که شاید گستاخی بی‌ربطی باشد که زندگی نظری افلاطونی ـ ارسطویی را چیزی قابل ملاحظه بدانیم، اگر نه منکر وجودش شویم.

اگر نظریه بطرز شایسته‌ای درک شده باشد، البته چنین نیست. و نه چنین است اگر سطح نظریه‌پردازی پژوهشگرانه بتواند نشانگر نه تنها سروکار داشتن با مسایل اصالت باشد، بلکه قادر باشد تا حوزه‌ها و شیوه‌های مطالعه در مواردی که در طیف تجربه معاصر کمتر محافظه‌کارانه است، معرفی کند. این جریان اهمیت خود را دارد، اما من غرضم نوعی شیوه منضبط است که موضوعات پادر هوا و ناقص تعریف شده را با بینشی معاصر مرعوب سازد. منظور من از نظریه‌پردازی که می‌بایست در ادبیات استفاده شود توجه فعال به راههای اصولی و کاملاً مهار شده‌ای است که معطوف به نگرانیهای کاهش‌ناپذیری است که منحصراً به تجربیات کلامی بطورکلی و ادبیات بطور اخص مربوط می‌شود. تنها در این سطح است که می‌توان امید اندکی برای ملموس ساختن مسایل متمایزی که علی‌الاصول به صورتی خالص تن به بررسی می‌دهند، وجود داشته باشد: بسیاری از شیوه‌ها و مباحث ادبیات دارای دیدگاهی انسان‌مدار بوده و دیگر چندان محصول فرهنگ و حتی دانشگاهها نیستند. مطالعه در باره نویسندگان و دورانها و غالباً در باره انواع ادبی و مضامین، همواره حداقل دانش زبانهای کلاسیک و نوعی مهارت در زمینه‌های تاریخی، زبانشناسی و فلسفه را طلب می‌کرد: دیرزمانی است که دیگر چنین نیست. علاوه بر این هم شاگرد و هم استاد هر یک معیاری برای «پذیرش» ادبیات دارند (که برای یکی اصطلاحاتی چون حساسیت، تاثیرگذاری و هوشمندی به عنوان چارچوبی روشنفکرانه به کار می‌رود) و معیار آن دیگری «روش‌شناسی» و «شیوه‌های» مطالعه (که ابتدا از سایر نظامها دستگاهی را برگزیده و آنگاه متن را برای تفسیر به آن گسیل می‌دارند) است. نظریه آن‌طور که من از آن چیزی می‌فهم هم‌بلند نظرتر و هم‌سختگیرانه‌تر از هر دو شق مذکور است.

نوشتن و خواندن فعالیت‌هایی هستند که از لحاظ نظری و عملی بیشترِ خواسته‌های انسان برای تولید و درک یک متن در آنها نهفته است. این امر تنها برای کسی بدیهی به‌شمار می‌رود که نمی‌خواهد برای مثال نوشتن را کلاف سردرگمی

بداند که بازگوی نیروهای بی‌شماری است که در دستنوشت چهره‌هاشان باز و آشکار می‌شود: در نهایت این نیروها بر میل نوشتن* که انتخاب تغییر شکل یافته‌ای است از آرزوی سخن گفتن، علاقه به خودنمایی، شور رقص و امثالهم متمرکز شده‌اند. بنابراین تا آنجاکه دیدگاه نظریه‌ای مطرح است اولین پرسشی که باید پاسخ داد این است که چرا در مورد فلان متن مفروض، نوشتن می‌بایست هدف باشد و چرا فلان فعالیت جای آن را نگرفته است؟ و نیز چرا فلان نوشته مربوط به زمان خاصی است و نه زمان دیگر؟ در اینجا تلویحاً، رشته‌ها، اشکال، مجموعه‌های قابل تأملی از نویسنده‌ای انتخاب می‌شود تا که گواه صادق آنچه باشد [متن] که منتشر شده است. دقیقتر بگوئیم، ناخودآگاه و حتی انگیزه‌های غیرارادی، از انواع راه‌حل‌های بی‌در و پیکری هستند ـ که فروید و اخیراً ژاک لاکان آنرا اثبات کرده‌اند ـ که وجود خارجی دارند اما به‌هیچ‌وجه روزنه‌ای در بسته بر روی کنجکاویها و بررسیهای منطقی زبان نیستند. در مورد خواندن نیز عیناً رشته‌ای پرسش در میان است: هدف خواندن همواره درگیری با نوشته موردنظر است: چرا این نوشته می‌بایست خوانده شود و نه آن یک؟ بخوانیم که در برابر چه بکنیم؟ خواندن نوعی تکامل است یا فخر تصاحب؟ حتی در تنظیم این پرسشها ما در پشت سر خود بسیاری از ابهامات و اختصاصات را که معمولاً با استعمال و کاربرد «اصالت» آمیخته است کنار گذاشته‌ایم. بسیاری از ما از اصالت چیزی بیشتر از این در تصور نداریم که کیفیتی است حاصل توجه ما به یک تجربه که چنان برانگیزنده و تکان‌دهنده است که سایر تجارب تحت‌الشعاع قرار گرفته یا درجه دوم محسوب می‌شوند. از آنجاکه چنین جانشین شدن تجربه؛ بطور نسبی عمومیت دارد، اصالت عجالتاً می‌تواند نامی برای جانشینی تجربه‌های بی‌شمار و شاید گاهگاهی بی‌رحمانه تجربه‌ای باشد که جای تجربه دیگر را اشغال کند. امّا پیش از آنکه مسأله را در همین نقطه خاتمه دهیم، می‌توانیم نویسندگی را فعالیتی بدانیم که در آن نیروها و عوامل شناخته شده‌ای نقش ایفا می‌کنند، بعضی از این عوامل ترکیبی‌اند، بعضی جای تجارب دیگری قرار دارند و بعضی هم تکراری. علاوه بر این، ارزش

---

* desire to write

نوشتن به عنوان یک هدف قابل تحلیل، این است که اغلب تناوب نامعلوم حضور و غیاب راکه با اصالت آمیخته و ما آنها را بصورتی عاطفی یا عقلانی درک می‌کنیم به صورتی بسیار روشن عرضه می‌کند. حضور و یا غیبت [یا وجود و عدم] بصورت عمل منحصر به ادراک ما، متوقف شده و به‌جای آن عمل ارادی نویسنده قرار می‌گیرد. این است که حضور با مسایلی همچون، بازنمون، تجسم، تقلید، ارجاع یا توصیف سروکار دارد و غیاب سروکارش با نمادگرایی، مفاهیم ضمنی و وحدت زیربنایی ساختار اثر است. پس نوشتن می‌تواند، همچنین به عنوان زمینه‌ای قلمداد شود که هم‌آهنگی و ارتباط متقابل حضور و غیبت [وجود و عدم بطورکلی.م] به صورتی روش‌شناختی در آن شکل پذیرد. توصیف ریلکه از عنصر اصلی در هنر رودن کاملاً منظور مرا برمی‌آورد: «این ظاهر عظیم متفاوت، با برجستگی‌ های متنوعش، با معیارهای سنجیده‌اش، هرآنچه از آن پدید آید، می‌بایست توانمند و شکوفان باشد[۵]»

همه اینها یک موضوع اساسی را تا حدودی ناگفته می‌گذارند، واحد موردتوجه نظریه‌پردازی چیست؟ به‌عبارت دیگر ـ چگونه یک کمیّت زمانی و یا مکانی را تعریف یا محدودکنیم ـ چه چیز مشخصی می‌بایست، ذهن در بررسی نظریه‌ای در مورد خواندن و نوشتن، توجه خود را بر آن متمرکز سازد؟ در اینجا امّا لازم است که ما خود را در محدوده زمان خود قرار دهیم. اگر هر آینه چیزی باشد که اساساً ویژگی نویسندگی مدرن را نشان دهد عدم علاقه نسبت به واحدهای مورد توجه سنتی چون متن، نویسنده دوران ادبی و حتی موضوع است. حداکثر، این موارد اکنون بنظر می‌رسند که دستیاری موقت برای ساختن اصطلاحاتی موافق با متنی دستنوشت باشد، اما در واقع اینها نشانه‌هایی است برای رفع نیاز در رمزگشایی و تحلیل دقیق اثر همان‌طورکه فوکو می‌پرسد یک متن ازکجا شروع می‌شود و به کجا خاتمه می‌یابد؟ آیا کارت‌پستال و فهرست لباسهای چرک نیچه هم جزیی از مجموعه آثار اوست یا نه؟ از دیدگاه نوشتن، سویفت و شکسپیر و مارکس کیستند[۶]؟ شخص چگونه می‌تواند درکی از شخصیتی مفروض که توسط نویسه‌ای*، حرفی، کلامی برکاغذی خودنمایی می‌کند داشته باشد؟ خلاصه کلام

* Graphem

آنکه، سطوح و ابعاد درک کلامی تا چه حد گسترده و متفاوت و تخصصی‌اند و بهره‌گیری از سطوح نوشته‌های مدرن از کجا باید پی‌گرفته شود ـ شاید مثال کاربردهای سرگیجه‌آور شبیه‌سازی‌ها، بازتابها، قطعات، نقیصه‌ها در الیوت و جویس، کافکا، مان، بورخس و بکت ـ تا که بتوان نمونه دقیقی از آنها را در واحدهای قابل درک و ملموس گردآوری کرد.

نمونه‌های قابل مقایسه نسبی تازه با یکدیگر مانند مقایسه سَبک (یا شیوه فردی) یا ساختار، نظامهای فوق‌العاده جالبی را پدید آورده‌اند[۷]. این شیوه‌ها کمتر با شیوه‌های سنتی لغت‌شناسی سروکار دارند و بیشتر با زبانشناسی مدرن مربوط می‌شوند، که بنوبه خود براساس مطالعه همگانیهای زبان* استوارند که شناخت نقش و کنش‌زبانی** را امکان‌پذیر می‌سازد. نقدهای نظاممند متاخر مانند نقدهای نورتروپ‌فرای، با اندیشه‌هایی مبتکر در عین‌حال موجد یک رشتهٔ ذاتاً ادبی است که قادر است «ساختار مستحکم» سخت نظام‌یافته‌ای را پدید آورند. نکته‌ای که من در اینجا می‌خواهم بگویم این است که آن قسم تحقیقات نظریه‌شناسی که من پیشنهاد می‌کنم، مدعی دستورات عمومی و از پیش آماده‌ای که نویسندگان را مکلف به نوشتن فلان نوع مقاله و یا رمان کند نیست، مگر در طریقی کاملاً واقعی، یعنی بیشتر آنچه را که درنظر می‌گیرد سلسله‌ای از احتمال و اوضاع و احوال دنیایی یا شرایطی است که تکلیف و تصمیم نوشتن ـ انتخابی از میان حوادث مختلف ـ از آن برمی‌خیزد. واحد مورد مطالعه ما را شرایطی تعیین می‌کند که برای نویسنده موردنظر امکان و یا قصد نوشتن را فراهم می‌سازد.

تمایزی را که من قایل شدم در اواخر کتاب فدر*** افلاطون به‌خوبی مجسم شده است، آنجا که سقراط مرز میانِ «کلمه هوشمند» کلمه زنده به‌معرفت و دانش را با کلماتی «هرزه‌گرد که پدر و مادری نیست تا که آنها را نگاهداری کند» بیان می‌نماید. واژهٔ پیشین [کلمه هوشمند] محصول شخم و دانه‌افشانی و کِشت است، دومی «نوشته‌ای است بر روی آب». این بحث چندجانبه سقراط بر این امر متمرکز است

---

* Lingeuistic universals ** Lingeustic Performance

*** Phaedrus

که معرفت چگونه ضابطه‌مند گردیده و انتشار می‌یابد و چگونه حاصل آن کلمات است، فرآیندی که او هم آن را شبیه کاشتِ دارای حساب وکتاب و آرام یک مزرعه می‌دانست و هم مانند تشکیل خانواده توسط پدری نگران و مراقب. در اینجا باز هم نظریه و اصالت با یکدیگر همذات و یکی می‌شوند چه نمی‌تواند معرفتی نظری وجود داشته باشد بی‌آنکه اصل و ریشه مشخص و متمایزی در کار باشد: تمامی معارف حقیقی، گو، هر شکلی باش؛ در سیطره موضوع قابل شناخت و دانستنی خود قرار دارد به‌عبارت دیگر می‌توان گفت موضوع قابل شناخت و دانستنی بوسیله (مطالعه دیالک‌تیکی) به‌دست می‌آید، بوسیله پی‌گیری و جدیت و بالاتر از همه با مراقبت از آنچه «باقیات‌الصالحات*» شجره اندیشه است. امتزاجی که سقراط از معرفت نظری با واقعی‌ترین ثمره تولید آدمی [فرزندان] درست می‌کند تأکیدی است برآنچه اغلب فراموش می‌شود یعنی مجاورت وظایف هستمند و عینی خاص آدمی، با نیاز به انتزاع، اندیشیدنی نظریه‌پردازانه و دلبستگیهای کلّی و عام. عملاً سقراط باگفتن این که استعداد نظریِ است که کار عملی را تولید می‌کند، به روابط بسیار این دو اشاره می‌کند: و از اینجا به حضور رابطه نَسبی.

این حقیقتاً یکی از حقایق پرباری است که به تفکر انسانی عرضه شده است. بدیهی است که این اندیشه صریحاً در آثار مارکس نیز دیده می‌شود، همچنین در هگل و کانت و فروید و نیز در هر نوشته‌ای همچون رمان که اصالت و پیوستگی را همراه با هم ارائه می‌کنند. سقراط صرفاً از پیوند نظر و عمل سخن نمی‌گوید آن‌طور که شعار او چنین است بلکه او در عین حال به اهمیت بلاواسطه دانش هوشمندانه انتزاعی برای انگیزه عملی نیز می‌گوید. برخلاف تصور، جالب آن که این واقعیت [رابطه نظر و عمل] بر گستردگی مسئولیت نظریه‌پردازی نسبت به مقاصد عملی تأکید می‌ورزد. این که چرا مدتها است که این امر در پژوهشهای ادبی به دست فراموشی سپرده است، مسأله‌ای است که گئورگ لوکاچ و رولان‌بارت به عنوان اسطوره‌سازی** اشیاء از آن یاد کرده‌اند؛ وضعی که در آن بنظر می‌رسد که اشیاء نه تنها موجود، معین، طبیعی و لاینغیراند، بلکه جای پای اصل و ریشه خود را هم

---

* Legitimate offspring / فرزند مشروع

** Mythologizing

محو کرده و نیز بر اندیشه‌ای که نشان از نظریه‌ای دهد خط بطلان کشیده و فرآیندی را نشان می‌دهند که گویی نظری یا اصلاً فرآیندی در میان نبوده است[8]. علاوه بر این مطالعه ادبیات به عنوان مطالعه یک نوشته از سر فراغت که در متون، کتابها، اشعار، درام‌ها تقدیس می‌شود، برخورد با نوشته به عنوان امری طبیعی و عینی است که ریشه آن در میل نهفته است ـ نوشتن ـ که میلی وقفه‌ناپذیر، گوناگون و بسیار غیرطبیعی و مجرد، چه این میل چیزی نیست که هرگز با اتمام یک نوشته پایان پذیرد، بنابراین تنها یک علاقه نظری انتزاعی ـ علاقه‌ای کلی به آنچه مرجحاً قابل دانستن است، هرچند تابع احتمالات و قایع بسیاری است ـ می‌تواند احتمالاً با انگیزه اصالتی آشکارا سخت بی‌کرانه وارد دادوستد شود [اصالتی کاهش‌ناپذیر] واقعاً شخص به نحو متقاعدکننده‌ای می‌تواند اظهارنظر نماید که نویسندگی معاصر در بهترین شکل خود جلوه‌گر وقایع عملی توسط امیال نظریه‌پردازی و انتزاعی و حتی آرمانشهری است. بنابراین نوشتن یک داستان و یا رمان توسط قصه‌پردازانی چون بورخس و گارسیامارکز، میل معطوف به گفتن یک داستان است تا گفتن یک داستان.

نوعی مخالفت مشروع با این‌گونه بحث، می‌تواند این باشد که من اطلاع از چیزی مثل نویسندگی را باکار نویسنده اشتباه گرفته‌ام. در رساله فدروس در، ایون در جمهوریت، در قوانین در همه اینها افلاطون فیلسوف را از هنرمند، انسان آگاه را از مجریان متکی براخلاق، متأمل و صاحب‌نظر را از مرد عمل جدا می‌کند. چنین شیوه استدلال تاحدی واقعیت دارد. اما در این میان نکته‌ای که از چشم می‌افتد این است که با چه عجله‌ای، سقراط، عاشق و عاشق دانش یعنی فیلسوف را یکجا گرد می‌آورد. او به‌دقت از برچسب «خردمند» به هر دو اجتناب می‌ورزد چه این نام جلیلی است که تنها به پروردگار تعلق دارد ـ عاشقان خرد یا فیلسوفان نام مناسب برای آنها است.

فدروس ــ بله بسیار مناسب است

سقراط ــ و آن‌کس که نمی‌تواند فراتر از فرآورده‌ها و تصنیفات خود که سالها آنها را زیرورو کرده و در آنها غوطه خورده، بر آنها بسیار افزوده و اندکی از آنها کم کرده، گامی گذارد حقاً می‌توان شاعر یا سخنور یا حقوقدان نامیدش.

ما کمی ناشاعرانه‌تر از سقراط شاید بتوانیم «عاشقان» را به «خواستاران» یا «جویندگان نوشتن» تعبیر کنیم. اینجا منتقد نیز به اندازه نویسنده، نویسندگی را در نوشتن جستجو می‌کند. درپس سطح نظری و عملی، جستجو برای خلق نوشته، دوموضوع را با یکدیگر متحد می‌سازد «الف» اصالت به‌عنوان یک قصد غیرقابل تبدیل برای اجرای کاری شخصی با «ب» اصالت به‌عنوان عمل غیرقابل جانشینی جهت‌انجام و تمام کردن کار نوشتن. حال اگر نویسنده رمان‌نویسی باشد که رمانی خلق کند یا منتقدی که درباب آن رمان بنویسد، در اصطلاح خاص خود که من در مورد [اصالت] مطرح کردم، هر دو به یک اندازه اصیلند. این پرسش که کدامیک منتقد یا رمان‌نویس اصیلترند خود را به دامان نتیجه‌گیری‌های جامعه‌شناختی انداختن است مانند بحث در باره مساوات در «مزرعه حیوانات» اورول، که البته برداشت‌هایی با سختگیری بیشتر از اورول لازم دارد مثل کارهای پیرماشری و لوسین گلدمن[۹].

براساس مقدمه‌چینی‌های حاضر، دوشاهد مثال‌از آثار لوکاچ و کلاسیک‌پرداز فرانسوی، ژان‌پیرورنان در ذهن مجسم می‌شود. نظریه رمان* تحقیقی است در این باره که چه نوع اندیشه اصیلی رمان را قادر می‌سازد تا یک رشته موقعیت‌های فکری، روانشناختی و معنوی را تقریر کند. نظام فکری لوکاچ وظیفه خود می‌داند که برای اولین‌بار ضوابط رمان اصیل را وصف کند، او این کار را تنها به این‌خاطر می‌کند که بازهم برای اولین‌بار رمان به مرحله‌ای از تکامل رسیده است که امکان دهد دلایل روشنی در باره رمان به زبان غیررمان عرضه شود. مقالات ورنان در باره تراژدیهای یونانی براساس (مانند تحلیل‌های نیچه) این اصل است که تراژدیها بَدَلهای اندیشه و عقاید نیستند بلکه «چیزهایی» هستند که قصدشان آن است که ابتدا به‌ساکن، کاری اصیل و ابداعی را نمایش دهند، بنابراین تراژدی ابداعی است که از همه جهات بصورت امری اساساً تازه اتفاق می‌افتد[۱۰]. تراژدی در لحظه فوق‌العاده مقیّدی اتفاق می‌افتد، لحظه مقیدی که مدینه یونانی «خود را در صحنه جلوه‌گر می‌کند... و از آن مهمتر تضادهای خود را به صحنه می‌آورد» ورنان

* The Theory of the Novel

تأکیدمی‌کند که این تضاد حول محور مفهوم دگرگونیهای اجتماعی و اوضاع و احوال، درنظر شخص می چرخد، تغییری که نمی‌شود آنرا اندیشید، زندگی کرد و حتی بیانش نمود، مگر در شکل تراژدی... تمام پیچیدگیهای مسئولیت، مراحل قصد و نیّت، رابطه میان عامل انسانی و عمل او با خدایان و جهان، با تراژدی عرضه می‌شود، و تنها در تراژدی است که اینها می توانند تقرر یابند[۱۱]»

هگلیانیسم لوکاچ هنوز زیرنفوذ بعدی کاربردهای مارکسیستی قرار نگرفته بود، این است که «نظریه» در مرحله اول اندیشه او هنوز وسیعاً در قلمرو ایده‌آلی است. اما در نظریه تراژدی ورنان درباب لحظه تراژیک، چنین نیست. درنظر او زبان یک کیفیّت مادی است باکاربرد بسیار دقیق در شکل تراژدی. با اینهمه چرا هر دو منتقد هر یک به اندازه دیگری بر دشواریهای درک شکلِ و صورتی که در باره آن مطالعه می‌کنند تأکید دارند؟ زیرا هم رمان و هم تراژدی به عنصر اصیل و خالصی از لحاظ زمانی برگشت دارند (حال چه مادی و چه معنوی) که نمی توان بی‌واسطه و یاکامل آنرا فراچنگ آورد. برخلاف نظریه تأویلی دیلتای، این نظریه‌ها به حالت شهودی جذابی چنگ نزده‌اند حالتی که دوران مطالعه خشک اسناد آنها را مردود می شمارد. تراژدی و رمان هر دو متعلق به زمانی است که برای همیشه از دست رفته است. از اینها گذشته شکل اصالت نیز در ناب‌ترین مفهوم خود، یک فقدان است که نوشته منتقد می‌کوشد تا آن را آشکار سازد.

بنابراین اصالت در معنی ابتدایی و بنیادین آن، می‌بایست امری از دست‌رفته باشد، یا در غیراین صورت تکرار خواهد بود، یا اینکه می توانیم بگوئیم، تا آنجا که درک موضوع چنین است، اصالت عبارتست از تفاوت میان خلأ آغازین و زمانگذرای حاضر، میان آن خلأ پس از [مبنای اولیه] و تکرار مستمر زمان حال. کرکه‌گور از جمله متفکرانی است که تناقضی (در تجربه مذهبی) میان تکرار و اصالت نمی‌بیند اما بطورکلی ما تکرار را با نوعی تنزل (ابتدا بصورت تراژدی، سپس کمدی) و یا بازگشتی توان‌آزما و دشوار تداعی می‌کنیم. شاید از آنجا که نیچه زبانشناس بود وسواس مطالعه در تبارشناسی اقسام مختلفِ اصالت داشت. و چنین است که واژه آلمانی *ursprung** (که مربوط به مباحثی است که در بالا در مورد لوکاچ

* منشا و اصل یا اصالت.

و ورنان از آن گفتم) به معنی اصالت، خلوص، آغازین، ظاهر شدن است؛ اما کلمه *Ensthung* بر ظهور تاریخی یک پدیده دلالت دارد، و نقطه اوج این‌ظهور (نوعی اصالت که توسط توماس‌کان و جورج‌کانگهلم در بررسی مربوط به غرابت وشگفتی تحلیل شده است[۱۲]) و نیز واژه آلمانی *Herkunft* که مشخص کننده بنیاد و اساسی است که اصالت از آن برمی‌خیزد*[۱۳].

معهذا، نیچه، مارکس و فروید نویسندگانی هستند که در آثار آنها بنحو چشمگیری تناسبی میان کوشش برای مشخص ساختن اصالت (انقلاب**، اراده معطوف به‌قدرت، ناخودآگاه) و مجاهدت برای ضابطه‌مند ساختن، طراحی و نمونه‌برداری از تجربیات انسانی مشاهده می‌شود. بنابراین برای هر انقلابی، می‌بایست رشته‌ای از اوضاع واحوال تکراری وجود داشته باشد؛ حاصل آنکه همان‌طور که فوکو می‌گوید، اصالت به مفهوم مطلق آن امری است امکان‌ناپذیر[۱۴]. غرابت و تفرّد*** انسانی و علی‌الاصول هرگونه اصالتی که با کوششهای انسانی آمیخته باشد، تاثیرگذاری قوانین فوق‌فردی است، قوانینی که سازنده الگوهایی است (روانشناختی، اقتصادی، عقلانی) که ما این الگوها را که در هزاران گزارش مکتوب مستند شده است تاریخ می‌نامیم. علاوه براین، تاریخ مکتوب نوعی ضدخاطره است؛ که تشخیص حقیقی، آغازین و اصالت اشیاء را با تفکر امکان‌پذیر می‌سازد. براساس نظر فوکو در چشم نیچه مفهوم تاریخی در مغایرت خود با یادآوری و خاطره نوعی نقیض**** به‌حساب می‌آید، خاطره نوعی گسستگی است در برابر پیوستگی تاریخی، در برابر آگاهی، نوعی ویرانگری است. از آنجا که تشخیص اصالت بسیار دشوار است، ویژگیهای آن بسیاربسیار ظریفانه تعریف شده است. در آخر اصالت از آرمانی افلاطونی گذر کرده تبدیل به متغیری درون الگویی وسیع‌تر و سلطه‌گرتر می‌شود.

---

* ادواردسعید این سه واژه آلمانی را برای نشان دادن سه نوع برداشت از مفهوم اصالت با توجه به نظریه فوکو درباره نیچه مطرح می‌سازد. م

** ظاهراً باید انقلاب مؤخر بر اراده بر معطوف به قدرت باشد یا چون مساله بسیار روشن است سعید ترتیب را رعایت نکرده است.م

*** Singularity

**** Parody

زبان در این تغییر نقش بزرگی ایفا می‌کند. ادای هر عبارتی، مهم نیست دارای چه غرابتی است، می‌بایست به‌عنوان جزئی از مسأله دیگری تلقی شود، دقیقاً در برابر چنین نظامی است که آرتو طغیان می‌کند. معهذا نتیجه تفاهم این است که الگویی بزرگ یک کار انفرادی را خودمانی و مرتب می‌کند، نظام‌زبانی شیوه خاص گفتاری را حتی در دستنوشتها تحت سلطه خود دارد. رابطه نزدیکی میان آنچه قابل درک است و زبانی که فروید برای مثال از آن نظام کلامی ساخت که پلکانی برای کاوش‌های او در آنچه به سادگی قابل فهم نبود، قلمداد می‌شد. چنین است که نوشتن بیشتر به معنا و مفهوم نزدیک است (در نظر دریدا نوشتن تکمیل کننده‌تر است[۱۵]) تا سخن گفتن، نوشته از نوعی نظم و مفهوم مطمئنان می‌سازد، نظم و اطمینانی که پراکندگی و لغزشهای سخن‌گفتن از آن محروم است، نوشتن همان‌طور که بر مالارمه مکشوف افتاده است حتی ممکن است که نویسنده را هم کنارگذارد: «اثر ناب هنری بطور ضمنی شاعر را به عنوان سخنگوی اصلی محو می‌سازد، شاعر ابتکار را به دست کلمات و نیروی پرزیروبم مجهز آنها می‌سپارد[۱۶]» کتاب، آن مخزن تمام‌نشدنی، تمام ناشده، بر فراز تمامی مصداقهای کتاب جای دارد.

حال بازمی‌گردیم به سؤال پیشین خود، آن واحدی که ما در کار نویسندگی بتوانیم با آن همنوایی میان تکرار و اصالت را، رابطه متقابل این دو را بررسی کنیم کدامست؟ مسلماً این عنصر یا واحد صرفاً نمی‌تواند یک اثر یا یک نویسنده باشد زیرا هرکدام از این‌ها ـ بافرض دارا بودن یک دیدگاه جامع نظری ـ مایلند از مرزهای منحصراً متداول کاربردی عبور کنند. اما از آنجاکه انسان نه وقت و نه قدرت مطالعه همه نوشته‌ها را دارد، ضروری است که به تحلیل قصد، یا اگر بتواند مشکل‌گشا افتد، به تحلیل میل معینی که براساس آن یک رشته نوشته مشخص بصورتی مبتکرانه / اصیل به‌وجود آمده بپردازد ـ در اینجا نمونه نوشته‌های مدرنیست‌ها، منتقد نظریه‌پرداز سایر دورانهای تاریخی را با درسی دشوار اما قاطع روبرو می‌سازد، چه انسان نمی‌تواند درباره امروز درسی بدهد یا چیزی بنویسد بی‌آنکه از موقعیت ادبیات معاصر تأثیر پذیرفته باشد. در هیچ موردی این موقعیت منسجم‌تر و مشخص‌تر از مواردی نیست، که اقناع‌ناپذیری خود را از واحدها، انواع ادبی و انتظارات زمانهای پیشین ابراز می‌دارد. علاوه براین، بصورتی سرشار از تضاد،

اصالت ادبیات معاصر در چارچوبی گسترده، ریشه در مردود داشتن اصالت یا اولویت پیشینیان خود دارد.

بنابراین بهترین راه برای مشاهده اصالت نگاه نکردن به نمونه اول این پدیده است، بلکه بیشتر توجه داشتن به دوباره‌کاریها، توازیها، مشابهت‌ها، تناسب‌ها، نقیصه‌ها است. تکرار و پژواکهای آن بهترین شیوه محسوب می‌شود ـ مثلاً همین راهی که ادبیات خود را به جایگاه رفیع شایسته خود در نوشتار رسانده است. آنچه که تخیل مدرن یا معاصر درباره آن فکر می‌کند کمتر چیزهایی است که در یک کتاب محدود شود بلکه چیزهایی است که برای نوشتن ازکتابها خارج می‌شود: جویس تفرجگاه اودیسه خود را دوبلین قرار می‌دهد، تی ـ اس ـ الیوت قطعاتی از ویرژیل و پیترینوس را در سلسله عباراتی متلاطم رها می‌سازد. نویسنده به نوشتن ابتکاری کمتر می‌اندیشد تا دوباره‌نویسی. صور خیال نوشتن از نوشتار اصیل به دستنوشهایی مشابه تغییر شکل داده از اعتمادبنفس‌های شتابزده به مهارکننده‌های بیشتر (که در این مورد هم‌آوایی‌های کلامی هاپکینز قابل مقایسه است) و از ملودی* به فوگ** تغییر مسیر داده و از آنجا که نویسندگان دیری است که صحنه‌پردازیهای تازه‌ای عَلَم نمی‌کنند، شاید مایلند زمانه خود را زمانه «فترت نویسندگی» بنامند. فیلیپ سولرز مطلب را چنین مطرح می‌کند: (زندگی یک نویسنده نوعی «فترت» است) در کار ظاهراً بی‌فایده‌ای که او می‌کند و قماری که ظاهراً می‌بازد در هر دو مورد با آینده در تماس است که می‌دانیم جایگاه هر چیزی است که جنبه نمادین دارد. ادبیات به آینده تعلق دارد و آینده هم همان‌طور که مالارمه می‌گوید «هرگز چیزی جز لرزه‌ای که پیش [از] یا نزدیک [به] حرکت آغازین و مبدا*** می‌بایست روی دهد نیست[۱۷]»

بسیاری از چیزهایی که من تاکنون درباره تغییر اصطلاحات ساختگی که با آن اصالت را درک می‌کنیم، گفتم در یک عبارت فرانسوی منتقدانه خلاصه می‌شود امتناع از آغازکردن****. از آنجاکه خود ادراکی مایه عنوان نویسنده، از آغازکننده تنها

---

* Melody = قطعه موسیقی با یک‌تن یا نغمه

** Fugue = قطعه موسیقی با تم‌های مختلف

*** Origin

**** *LeRfuse du Comnencment.*

(باز هم عبارتی از هاپکینز) به کارگرانی آماده به کار (همیشه حاضر) تغییر کرده است، نویسنده را می‌توان به عنوان فردی که انگیزه‌اش از نظر تاریخی همواره نوشتن این یا آن کتاب بوده است به این امید که روزی مستقل شود، نگاه کرد، مانند مالارمه که برای نوشتن مرزی قائل نبود. کتاب یک اسطوره است اما به ندرت همیشه واقعیت نوشتن و نویسندگی را با خود دارد. توازی میان آتیکا (مرکز یونان باستان) و دبلین که در طول سالیان و در سطور صفحات همراه است [منظور اولیس جویس است. م]، نویسنده را به طرف نوشتن کتاب دیگری سوق نمی‌دهد بلکه «استمرار در نوشتن» را نشان می‌دهد. جالب‌تر از همه توماس‌مان در دکتر فاستوس است. همان‌طور که اغلب منتقدین نشان داده‌اند، تکنیک رمان در این اثر سرهم‌بندی و پژواک و بازتاب است. هم رمان و هم قهرمانش استاد مضاعف‌سازی، واژگون‌گری و تقلیدها تا بی‌شمار، محسوب می‌شوند. اصالت اینان در بازی چنین قماری است تا زمانی که به پاکبازی برسند، به خلأ ـ انهدام تمدن و اخلاق غرب، سپردن اصالت به خاموشی از طریق تکرار. پیمان آدریان‌لورکن [قهرمان دکتر فاستوس] با شیطان به او خصوصیت نبوغ هنری را برای مدتی عطا می‌کند. اما از ابتدای این پیمان و از ابتدای رُمان، هم مان و هم آدریان به شبیه‌سازی و نقیص‌پردازی پرداخته، بویژه که طبیعت نیز به تکرار خویش درکنجکاوی برانگیزین راهها دست می‌زند: امور غیرطبیعی از طبیعی تقلید می‌کند، یکی از دیگری نسخه‌برداری می‌کند و از این قبیل. بنابراین رمان و نیز مضمون رمان کارش بازنویسی یک مایه اصلی* است که در زمانهای بسیار چنان تکرار شده که اولویت خود را از دست داده است.

زیروبم‌های مان در این رمان شبیه بسیار نامتعارفی در مقاله لئواسپیتزر** دارد. این مقاله که اول‌بار به صورت سخنرانی با عنوان «زبانشناسی و تاریخ ادبیات» در پرینستون ایراد گردید، در واقع زیستنامه تخصصی و گزارشی از تکامل نظری و عملی زبانشناسی*** تاریخی اوست. او که سوداهایی در سر خود در مورد کلمات *quandry***** *Conudrum****** دارد، می‌گوید که از زمانی که به امریکا آمد به دنبال

---

* *Cantus Firmus* ** Spitzer *** Philological

**** سرگردانی ***** معما و ابهام

ریشه‌شناسی آنها بود. در پی‌گیری تلاطم ساختار صوتی آنها، اسپیتزر روشن ساخت که چگونه تراکم صَرف اصوات موجب برانگیخته شدن است. هر دو کلمه از فرانسه متداول و ریشه‌ای یونانی مشتق شده‌اند و تبارشناسی آنها از جمله چنین است *Calembour* (جناس یا بازی با کلمات) (چهارراه) *Carrefour* که تحول یافته می‌شود، *quadrifrac,s* [نام لاتین چهارراه] و *Cocundrum* و در یک تحول موازی دیگر، تبدیل به این کلمات می‌شود *Conimburm / Conundrum / quandormn* و بالاخره همان *quandary*، به‌معنای سرگردانی. در اینجا نتیجهٔ می‌گیرد که این همه بی‌ثباتی و پراکندگی، خانواده ـ کلمه* نشانه ناخوشِ موقعیت این کلمه در محیط تازه است.

اما این بی‌ثباتی ظاهر شده در کلمات انگلیسی حتیٰ در واژه‌های *Calembredain-Calenbour*، در واژه‌های کشور اصلی نیز ظاهر است: همانطور که گفتم این خانواده ـ کلمه که اصلاً فرانسوی است حداقل ترکیبی از دو ریشه است. این است که باید نتیجه گرفت که بی‌ثباتی [تنها مربوط به محیط تازه نیست] بلکه در عین‌حال با محتوای معنایی خود واژه هم مربوط است: کلمه‌ای که معنای آن (بازی با کلمات / هوس) است بسادگی دارای رفتاری متلون می‌شود ـ همان‌طور که در سراسر جهان واژه‌های مربوط به «پروانه [طاوس؟] بازنمون نوعی بی‌ثباتیِ پر نقش و نگار است[۱۸]»

حال هر خواننده دکتر فاستوس بلافاصله می‌داند که این استدلال ارائه شده برای رمان مذکور تا چه حد راهنما است. چون نه تنها ادریان، اکنون بالغ و کامل در مونیخ بوسیله، شکلکهای خانوادگی اصلیش احاطه شده است خود او نیز رغبت به انجام آنچه مورد علاقه پدرش را که «تامل بر اصول» بود در خود پایدار می‌بیند. اوایل آغاز کتاب زایت‌بلوم، پروانه‌ای را، هرتااسمرالدا، که ظاهر و رفتارش شبه‌پروانه‌ها است «برهنگی شفاف» وصف می‌کند و عمیقاً وضع دوگانه‌ای را نشان می‌دهد:

هرتا بر روی بالهایش یک نقطه تاریک بنفش وگلرنگ داشت و انسان چیزی بیش از این از او نمی‌دید و وقتی که پرواز کرد، مانند گلبرگی بود که توسط باد حرکت کند. و آنگاه پروانه برگ‌مانندی بود که بر سَرْبالهایش سه رنگ مشاهده می‌شد در حالی

---

* *Word Family*

که در زیر بالها با دقتی خارق‌العاده تنها یک برگ جلوه داشت برگی که نه تنها از نظر شکل و رگها و آوندها برگ بنظر می‌آمد بلکه در بازفرآوری‌های جزیی، شباهت به قطره چکیده‌های آب، وجود برجستگی‌های ریز و قارچ مانند، و بسیاری از این دست نیز به برگ شباهت داشت. وقتی که این جانور باهوش در میان برگها می‌نشیند و بالها را برمی‌چیند، با جمع‌وجور کردن خود چنان به تمامی پنهان می‌شود که گرسنه‌ترین دشمنان هم نمی‌توانند آن را تشخیص دهد... کسی این شگرد را نمی‌تواند به حساب‌گریها و تیزبینی او نسبت دهد. آری، آری طبیعت دقیقاً برگ خود را می‌شناسد: نه تنها کمال آنرا بلکه نقص و خطاهای آن را، مشفقانه یا سنگدلانه، طبیعت صورت خارجی خود را در قلمرو دیگری تکرار می‌کند در زیر بالهای پروانه‌اش تا که سایر آفریده‌های خود را درمانده سازد... چنین است که این پروانه با نادیده شدن، خویشتن را در امان می‌دارد[۱۹]»

این توصیف‌ها بنظر می‌رسد برای ادریان طلایه‌دار مسایلی چون فریب‌خوردنش از یک هرجایی است و شُعار نهفته در کار موسیقی‌اش و عهدی که با شیطان بسته است که همگی بطورکلی به هترااسمرالدا نسبت داده می‌شود. زیرکی پروانه، نقشبازی طبیعت است و ایده بی‌ثباتی پروانه‌سان نیز در اندیشه‌های اسپیتزر درباره سرشت زبان، در نوسان است. در هر دو مورد زبانشناس و رمان‌نویس هیچ فرآیندی را در تکرار و تکثیر ملموس‌تر از خود «طبیعت» نمی‌دانند.

پس ما می‌توانیم بگوییم اصالت چیزی نیست که در زبان یاعناصر طبیعت لانه داشته باشد، چه هر دو اینها حقیقتاً مانع از آنند که اصل را از رونوشت بازشناسیم. این نتیجه‌گیری از یک جانب قضیه است. و طرف دیگر ماجرا، همانطور که خوانندگان دخالت شخصی اسپیتزر را به عنوان زبانشناس؛ مان به عنوان رمان‌نویس و آدریان به عنوان یک قهرمان فاوستی، در آثاری با معیارهای ناثابت و متزلزل متوجه شده‌اند، در عین حال در همین آثار، تقارن نظمی بدیع رامشاهده کرده‌اند. این است که اِعمال تدابیر فردی عناصر را به حدّ کفایت تغییر داده تا جایی که پای فرد را در به‌کارگیری مؤثر عناصر باز می‌کند: اسپیتزر به عنوان زبانشناس، آدریان یک آهنگساز اهریمنی.

من بویژه با قصد قبلی این پرسش را که «آیا اسپیتزر بر مان اثر گذاشته است؟»

کنارگذاشتم چه چنین پرسشی ناگزیر بحث اصالت را به میان می‌کشد و حقیقتاً بنظر من چنین می‌رسد، که اشاره کنم که در این مورد به یک معنا منتقد از نویسنده اصیل، اصیل‌تر است. اما این نکته مهمی نیست. بحث من تکیه بر مسئولیت اصالت در هر کاری است که «سروکار» با زبان دارد. از نظر من اسپیتزر و مان هر دو اصالت را نمی‌شناسند چه طبیعت و زبان هر دو نظامی متکثّر و تکرارکننده‌اند. از سوی دیگر، قابل درک است، که از هر یک از دو نویسنده که ما ویژگی آن ها را ابتدا کشف کنیم او را اصیل‌تر می‌دانیم و در همین حدّ هم تاثیر تازگی و نیروی ذهنی که بتواند تاب تحمل تحلیلی بی‌وقفه داشته باشد. امّا از زمان تغییر سنگ نبشته به نوشته‌های همگون فعلی، در مفهوم اصالت نیز تغییر بسیار وارده شده تا آن‌جا که اکنون به نوعی، استعداد برای بازیهای گروهی تبدیل شده است. مسئولیت نویسنده این است که این بازی را مهار کند، چه هنوز این مسئولیت برعهده مرد یا زن نویسنده است که نقطه شروع و مرکزیتی که بر آن نوشته بنا می‌شود و اشیا و نظایر آن، را بر عهده دارد. با این حال مسئولیتهای نویسنده امری انتزاعی و پوشیده که توسط منتقد بر زبان تلمبار شده، نیست، بلکه بصورتی عینی، جزو ذات خود نوشته است.

منظور من اساساً احساس حقیقی دوری و نزدیکی از «موضوعی» است که نویسنده را به نوشته متصل می‌کند، احساسی که نوشته می‌بایستی بصورتی مادی هم مصداق و همسو با آنچه که می‌گوید، باشد.

به‌طور سنتی رویه معمول در پژوهش‌های ادبی، از لحاظ زمانی روی به گذشته داشته است. ما به نوشته طوری نگاه می‌کنیم که گویی دیگر تمام شده است. علاوه بر این، منتقد به متن، مفاهیم اصیل آن را بازمی‌گرداند، آنچه را که تصور می‌شود که در خلال زمان و در صناعت ادبی آن از دست رفته است. اکنون احتمال کمی دارد که راغب به پژوهش در متنی باشیم که با معاصر بودن همراه است مگر آنکه مُد زمانه باشد. اما تا چه اندازه آن دیدگاهی که نوشتن را از آن‌رو مورد ملاحظه قرار می‌دهد (که خلق شده تا چیزی که در نوشته شکل می‌پذیرد مطالعه نماید)، قابل مقابله و خرده‌گیری است؟: این کشف مالارمه است. بنابراین هدف غایی، بلکه هدف بی‌پایان نویسندگی کتابی است فراهم آمده براساس نظام کتابها*، نوعی

* Biblosystem

کتابخانه زنده که محصول آن خلق صورتهای نظاممند یا آزادی اصیل تدریجی است. اگر اصالت به عنوان یک مفهوم، این قدرت را داشته باشد که برای مدتهای متمادی زمان را سرکوب کرده و به عقب برگشته و اقتدار آغازین را در بهترین صورت بازیافته و در بدترین صورت به جهان آرمانشهری پناه برد، خود این امر بهترین دلیل است که نظاممندانه بررسیهای خود را به سوی آینده جهت‌دار سازیم. و همان‌طور که فوکو و ژیل‌دلوز برآنند تغییر دیدگاه بنحوی اساسی مبتنی بر افلاطون‌زدایی اندیشه است[۲۰]. زیرا چه چیزی افلاطونی‌تر (البته در معنای نازل خود) از این که ادبیات را به عنوان یک نسخه‌برداری از اصل فرض کرده و تاریخ را هم به عنوان خطی از منشأ و اصل که تا زمان حاضر کشیده شده است؟ هنگامی که این‌گونه خط مستقیم به الاهیات وصل شد چنانکه شایسته‌اش بود، نوعی واقعیت مادی برای نوشتن امکان‌پذیر گردید!. عبارت فوکو برای این واقعیت *L`order du discours**است، اما ما می‌توانیم در نظام گفتمان اصالت درست و شایسته‌ای را برای نوشتن بیابیم، که در وابستگیهای پیچیده خود با جهان اجتماعی، با طبیعت مقابله می‌کند.

* نظام گفتمان

## راههای رفته و نارفته در نقد ادبی معاصر

هنوز هم این باور حقیقت دارد که مجموعه‌های اساسی نقد و نظریه مدرن ادبی که برای پاسخگویی به نیازهای متون نظریه‌پردازی فراهم شده، این حدس را تقویت می‌کند که از لحاظ کمیّت و تنوع کار بسیاری در این زمینه شده است[1]. معهذا با این که این مجموعه‌ها به عنوان شاخص آنچه که بدنه اصلی نظریه ادبی محسوب می‌شود گزینه‌های مفیدی است، به ارزیابی از این که بطورکلی نقد ادبی تا چه اندازه وضع بهتر یا بدتری یافته است، کمک چندانی نمی‌کند. تنها مشکل این نیست که با چه چیز نقد معاصر یا مدرن را می‌توان مقایسه کرد (با نقد کلاسیک؟ با نقد سنتی با نقد یک نسل پیش، مفهوم نسل در نقد ادبی چیست؟.)، تقریباً محال است که با خواننده، چه رسد با منتقد حرفه‌ای در این باره که هدف نقد چیست و یا تأثیر آن کدامست به موافقت رسید. و باز هم بحث‌انگیزتر تمایزی است که اغلب میان نقد نظری و نقد عملی، یا به عبارت دیگر میان تئوری یک مسأله و نقد آن و یا درباره آن قائل می‌شوند. به اندازه کافی شگفت‌آور است که منتقدین ظرافتکار جدلی احتمالاً از برچسب زدن خام ملیّتی («فرانسوی» یا «اروپایی» در برابر انگلیسی یا امریکایی) در بحث در باره این تمایزات و واگذاری فضای بسیار گسترده به این سلیقه‌های روشنفکرانه، خشنود باشند. نامها اغلب، کفایت می‌کند. «فرای» و «لی‌وایز» احساسات خام و «دریدا» و «لی‌وایز» عواطف خشن را برمی‌انگیزند. «خوب» به مفهوم قابل قبول نقدی است که با ملاحظات اخلاقی انگلوساکسُن همآوا باشد،

استحکامی سنجیده، نوعی توجه به عرضه سبک‌شناختی تأکید بر پژوهش عینی به مثابه مقابله با شبه‌فلسفه انتزاعی و کلی‌گرایی. از آن سوی مرز و با صفاتی چون «تنگ‌نظری» «غیرنظریه‌پردازانه» «بدون تناقض» «بدون خودآگاهی» بطرف خصم آتش گشوده می‌شود، و پس‌از آن شخص می‌تواند جنجال «ساختار» «نشانه‌شناسی» «تاویل‌پردازی» و واژه کم‌وبیش به بن‌بست رسیده «ساختارشکنی*» را بشنود. هر خواننده روزنامه ادبی تماشاگر هر دو نمایش است و شاید هم از هر دو خمیازه‌اش می‌گیرد، همچنانکه او (مرد یا زن) از هر مکتبداری که سعی می‌کند تمام واژگان‌های متفاوت را برای ساختن ترکیبی تازه به‌کارگیرد ملول می‌گردد. اما انسان به شیوه یک تاریخنگار امپرسیونیست می‌تواند بگوید چیزهایی در آنچه در نقد معاصر می‌گذرد وجود دارد که جنبه مد روز دارد. چه فرض‌هایی تدوین کنندگان زیرک مجموعه‌های نقد درباره علاقه خوانندگانشان به نقد معاصر در سر می‌پرورانند، آیا فرض می‌کنند با واژه «معاصر»ی که می‌آورند اولویتی وجود دارد که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد یا آنکه منظورشان از نقد معاصر «نقدی است که با تازگی خود، شیوه‌پردازی‌اش، قدرت اندیشه عریانش، مردم را معتقد می‌سازد که این نقد بازنمون و حتی شاید پیشتاز نمونه معاصر بودن است»؟

پرسشی از این دست به نظر نمی‌رسد بتواند مدعی پاسخ دادن به چند مشکل اساسی که رودرروی نقد معاصر قرارگرفته، باشد. و نه از ابتدا اجازه کارکردی سودمند برای آنکه شخص بتواند در یک حوزه انتقادی طرحی حاوی تغییرات را پیشنهاد کند یا نقایص آن را ترسیم نماید، می‌دهد. اگر این مجموعه‌های انتقادی بتوانند تنها کاری واقعی انجام دهند ـ به جزکار قانع ساختن خواننده که سعی کند مقالات گریزپا را در ذهن نگاه دارد ـ این است که بگذارند شخص فکر کند این مجموعه‌ها برای منتقدان امروز یک موافقت عمومی، یک نظر اجماعی در دسترس می‌گذارد که براساس آن زمینه‌ای فراهم آید که خود را، متحدان خود را و مخالفان خود را بشناسند و تعریف کنند. منتقدان با پذیرش این سابقه و زمینه، البته زمینه دیگری برای این مجموعه‌ها نیز فرض می‌کنند که به‌نوبه خود آن را با نظر اجماعی و

* Deconstruction یا ساختارزدایی.

خود مجموعه فعلی متفاوت می‌دانند و به همین ترتیب مجموعه پیشین. بدیهی است تغییرات انتقادی، واضح است که کمتر چنین مسلسل و منظم بوده بلکه بیشتر از هم گسیخته‌اند. اما بگذارید، در این زمان ما به تغییری که این مجموعه‌ها در آن شرکت داشته و در آن دست دارند، به صورت فرض اذعان داشته باشیم.

کاملاً به طرزی مشهود، نقد در امریکای امروز از دو دهه اول این قرن به مراتب جهان وطنی‌تر شده است. مجموعه ماکسِی ـ دوناتو «مناقشه ساختارگرایی» بنحوی مقتدرانه گزارشگر حضور ظاهراً دوام یافته فرانسه در مباحث نقد امریکایی است، همان‌طور که کنفرانس ۱۹۶۶ که این مجموعه خلاصه مذاکرات منتشر شده آن است اولین گردهم‌آیی منتقدین خارجی در ایالات متحده امریکا به‌شمار می‌رود. علاوه بر این حضور فرانسویها، باعث شد که روزنه‌هایی بر سرتاسر اروپا و در درجه اول بر بخشها و کشورهای لاتین زبان (جنوا و ایتالیا مخصوصاً) باز شود و سپس در اقالیم آلمان و اتحاد شوروی سابق. و حقیقتاً جهان وطنی‌گرایی جدید علاقه بر گرایش‌های قدیمی یا بومی را ـ شیوه‌های سی.اِس.پیرس، زبانشناسانی چون اویرباخ و کورتیوس و اسپیتزر و همچنین صورتگرایان روس ـ که پیش از این تنها عمدتاً برای متخصصین شناخته بودند، زنده ساخت. نتیجه چشمگیر برای منتقد فعّالی که به انگلیسی می‌نوشت و علاقه‌ای به مسایل نظری ابراز می‌داشت این بود که مرکزیت مطالعات انگلیسی از دست رفت. مقاله معروف ریچارد پویریِر در *issues* به ویراستاری پولتا در ۱۹۷۰ روشن ساخت که منتقدان انگلیسی زبان از وضعیتی که از زمان آرنولد تا لی‌وایز استمرار داشت ناخشنودند، وضعیتی که مرکز اخلاقی «ما» را یکسره در ادبیات کلاسیک انگلیس می‌یابد[۲]. معیارها به طرف عمل یا آنطور که بارت آنرا نامیده، ساختاریت خلاق* و عمل نوشتن** یا بسوی موجودیت سخاوتمندانه‌تر ترسیم شده‌ای که ادبیات مدرن نام گرفته به حرکت درآمد. پس از آن نوبت لیونل تریلینگ آمد که اول‌بار چون به سال ۱۹۶۱ داعیه خود را بر زبان راند بویژه موقعیت آرنولد را به لرزه درآورد. تریلینگ بهترین منتقد آثار آرنولد در امریکا که بنحوی قابل اعتماد مطالعات انگلیسی را مرکز برنامه کارهای ادبیش بود، حال

---

* L.actvite Structuraliste ** ecriture

داشت از ادبیات مدرن می‌گفت و از آن جمله، از دیدرو، مان، فروید، ژید، کافکا و این خود بیان بارزی بود که نقد انگلیسی زبان، چگونه جهانی و دیالک‌تیکی می‌تواند شد[۴].

نه تنها بسیار درخور می‌نماید که **مؤسسه مطالعات انگلیسی** در فرانسه جلساتی در مورد نویسندگانِ فرانسوی داشته باشد، بلکه یک منتقد جوان امروزی نیز وقت بسیاری را صرف خواندن و نقل‌قول از بارت، دریدا و تودورف و ژنت می‌نماید. واژگانی تازه مثلاً معجون انگلیسی ـ فرانسه ـ اصطلاحاتی فرانسوی چون *bricolage* *découpage* , *decodage*، با نوعی اطمینان از این که آنها را همه می‌دانند، سرهم‌بندی و آرایش می‌کند. چند قول خجسته و میمون از سزوندی، بنیامین، آدورنو، مایر، انزنسربرگر، لاتمن و صد البته جناب یاکوبسنِ همه‌جا حاضر، دهن‌به‌دهن نقل می‌شود. با این ترتیب نمی‌شود ایراد گرفت که چرا مجموعه نظریه‌های ادبی بصورتی سهمگین بر آثار جهانی در برابر آثار محدود محلی تکیه می‌کنند از آنچه که بنظر می‌رسد در نقد جدید*، نوعی انجمادِ فکری حاد است تا آنچه که هر از گاه بی‌بندوباری جهان‌وطنی گرایش‌های این نقد خوانده می‌شود، آنچه بیش از همه ـ به عنوان مجموعه‌ای از سلیقه‌ها، یک سنت، یک عینیت ملموس، یک لحن گفتار، یک نظام منسجم خوب شناخته شده ـ عذاب می‌کشد، یکپارچگی متروکِ مطالعات انگلیسی است.

شخص می‌تواند بگوید این از دست دادن، از دست دادن عینیّت است در معنای سُلطه عینیت.** مفاهیم مرز، حدود و با آنها اندیشه ادبیات ملّی، نوع ادبی، دوره، متون، مشخصه و نویسنده به عنوان شخص بنظر می‌رسد که تضعیف شده است. آن سهولتی که آدمی می‌تواند با آن حکم دهد که رمانتیسم چنین و چنان است یا که سنت ادبی عبارتست از آثاری مشخص که در نظام معینی جاافتاده، موضع خود را با یک نظریه یا نقش مبتنی بر متن عوض کرده است.

نظریه انتقادی بارت با تأکیدش بر نوشته، نویسنده منتزع از متن، (در اثر او بنام راسین) یکه‌تازی متن در (*S/Z*)، متن به مثابه احساس (در لذت متن) به‌خوبی نقشه

---

* New Criticism

** Objecthood

دگرگونی از صورت تاریخ‌گرایی عینی؛ با مطالعات انگلیسی یا فرانسوی در مرکز آن، به نوعی تمهیدات انتقادی جهانی که تنها به خاطر خلاقیت خود آن، و نه به هیچ‌وجه به خاطر اطلاعات ادبیش که ممکن است ارزشمند باشد یا نه، ترسیم می‌کند. کاملاً مایه کنجکاوی است که بر این گزیده‌ها [مجموعه‌ها] نوعی محدودیت حاکم است چه هنگامی که از بارت و تودوروف، مستوره‌های می‌آورند، از بسیاری رادیکال‌های نشانه‌شناسی مانند کریستوا، سالرس و ژان‌پیرفی و سایرین در گروه *Telquel*، محتاطانه فاصله می‌گیرند؛ البته بعداً این گروه از سوابق چپ خویش صرفنظر کرد و به عنوان نمونه‌ای از تلون شیوه‌های روشنفکری به حیات خود ادامه داد.

از سوی دیگر واژه‌های جهانی نقد ادبی چهره نمود که هدف آن متن‌ها یا سنت‌های ادبی نبود بلکه هدف آن وضعیت موجودیتی که به حق می‌توانیم آن را متن‌پردازی* بنامیم بود؛ از طرف دیگر ضدبنیادگراییهای بسیار رخ نمود که تا جایگزین مفاهیم قدیمی نویسنده، دوران آثار و نوع ادبی گردد. همانطورکه همواره در مورد نقدپردازی پیش آمده است، ناگهان بعضی از نویسندگان گذشته اهمیت خاصی پیدا می‌کنند . به آثار دانته و دُن در کار منتقدین جدید** بنگرید، به هیدگر درباره هولدرلین بیاندیشید، رابطه آخرین منتقدان «جدید» با روسو، آرتو، باتای، سوسور، فروید و نیچه را درنظر بگیرید. این نویسندگان به عنوان سلسله‌ای محسوب می‌شوند که فراسوی آنان متن به عنوان متن نمی‌تواند و نیازی نیست که قید و بندی داشته باشد. رجوع به اینان همان‌طور که لاکان به فروید رجوع نموده آنها را به عنوان قداستی ثبت می‌نماید ک مشروعیت آن با سرسپردگی و وفاداری نسبت به آن حاصل می‌شود. یک پیآمد ناخجسته منتقدان متّکی و مؤید این است که اینان گرچه تصویر تحجر قدوسی آرنولد را به عنوان مصداقی از ارزش‌های برتر، کارمایه خویش نمی‌سازند، اما در مقابل اخذ مشروعیت آنان از آثار نویسندگان مشروع و اصیل مورد نظر خود، دارای خطر کمتری نیست. نقدهای دیوانه‌وار سردستی اخیر را ملاحظه نمائید، به‌جای استدلال درباره یک موضوع مهم، غالباً

---

* Textuality ** New Critics

تمایلی به ارجاعاتی مبهم به نیچه یا فروید، آرتو، یا بنیامین وجود دارد. تو گویی یک نام کافی است که هرگونه اعتراض را خفه کند و یا هرگونه نزاعی را بخواباند. در بسیاری از موارد نقل‌قول‌ها با خود هیچگونه وجه‌مشخصه‌ای که چنین قطعه‌ای در چنین اثری ممکن است بهترتر و مفیدتر از دیگری باشد ندارند، یا گاهی نیز بعضی نمونه‌های مضحک آگاهانه هست که تنها به ذکر نام و مرجع افاده‌فضل می‌کنند.

دست‌وپا کردن یک تقدس تازه معنی‌اش یک گذشته تازه یک تاریخ و متاسفانه یک کوتاه‌فکری تازه است. هر خواننده نقد ادبی مدرن فرانسه، هنگامی که درنظر آورد که بسیاری از موضوعات و شیوه‌های که اخیراً مورد توجه فرانسویان قرار گرفته در آثار حجیم کنت‌برک* برای نخستین‌بار از آن بحث شده است، شگفت‌زده خواهد شد[۵]. آیا این امر حاصل نادانی، آسانگیری یا حذف آگاهانه ایدئولوژیکی است؟ مثال دیگر که البته به خاطر آن اروپائیان قابل سرزنش نیستند گرایش برده‌وار منتقدان امریکایی به آنان [منتقدان اروپایی] است. معذالک آنچه که مخصوصاً اتلاف وقت بنظر می‌رسد، شیوه‌هایی است که مثلاً منتقدی برای ستایش از آثار یکی از قدیسان [نقد فرانسوی] مانند بارت یا دریدا پیش می‌گیرد یا از او انتقاد می‌نماید که بندرت پاسخی دریافت کرده یا حتی توسط آنها شناخته و تأیید گردد. عیناً نیز نوعی گرایش مشخص به احتراز از تحقیق تاریخی به مثابه امری اساساً بسیار بی‌ارزشتر از تفکرات نظریه‌پردازی [در امریکا] وجود دارد. مقالات دریدا در باره روسو و کندیاک، دو نمونه مؤثر که می‌شود از آنها یاد کرد، مقالات این دو صَفی از تقلیدها ایجاد کرد که تمامی آنها از دیدگاه تاریخی و بافت و زمینه اجتماعی به اندازه همان مقالات دریدا ضعیف است[۶].

اما در باره نقد غالب رایج چه؟ ـ یا با دقت بیشتر، گفتمان نقد در چه وضعیتی است؟ من در اینجا از یک اعتقاد پیشین** اکثریت سخن می‌گویم که بنظر می‌رسد منتقدین را بسوی یک بعد مهم تجربه‌ورزی ادبی سوق می‌دهد و آن عبارتست از: کاربرد یا نقش*** [انتقاد]. در بسیاری از موضوعات گزینه شده و همانطور هم در شیوه‌های نقد ادبی غالبی که این گزینه‌ها عرضه می‌کنند ما سخنهای منتقدانه‌ای

* Kenet Burke　　** *apriori*　　*** Function

درباب اینکه یک متن چه می‌کند، چگونه نوشته می‌شود، چگونه تنظیم می‌گردد، چه موضوعی را بیان می‌نماید و چگونه یک متن تمامیت نظام‌یافته و نظامی تعادل یافته است، مشاهده می‌کنیم. گرچه، چنین دیدگاهی زیاده از حد تضعیف کننده ادبیات است امّا این نوعِ ویژه کارکردگرایی* یک تاثیر مفید دارد. این شیوه دست رد بر سینه بلاغت و فصاحتِ توخالی و ستایشگریهایی که صرفاً بیان کننده عظمت، ارزش انسانی اثر و از این رده مطالب است، می‌زند. فایده دیگر آنکه این امکان را برای منتقد فراهم می‌سازد که درباره متن، جدی، فنی و دقیق سخن بگوید. نقد آکادمیک، روزنامه‌نگارانه یا نقد تفنّنی بطور معمول شاخه‌ای از ادبیات محسوب شده است. قبل از پیدایش نقد نو انگلیسی**، کار یک منتقد ارزیابی اثری برای مردم عادی و به همان اندازه برای منتقدان بود. منتقد کاربردگرا [فونکسیونالیست] شکاف سختی میان جماعت منتقدان و خوانندگان عادی پدید می‌آورد. فرض بر این است که نوشتن یک اثر ادبی و نوشتن درباره یک اثر ادبی از وظایف اختصاصی جداگانه‌ای هستند که در زندگی روزمره آدمی معادلی یا علت و منشأ ساده‌ای ندارند. افزون براین، واژگان نقد می‌بایست بر ویژگیهای غیرطبیعی و یا حتی غیرانسانی رفتارزبانی*** درزبان نوشته تأکید کند. و از آنجاکه احکام وراثتی بویژه تا آنجا که پای ادبیات در میان است مشکوک بنظر می‌آید ـ نوشتن نمی‌تواند صرفاً محدود به گذشته‌ای طبیعی یا یک ضرورت طبیعی یا به تجربه سنتی زمان پیشین محدود باشد ـ منتقدان خواهند کوشید یک زبان فنی که هیچ کاربردی جز تحلیل نقش‌ها و کارکردهای متن نداشته باشد، بیابند.

سابقه‌ای برای این اقدام؛ به‌کار گرفتن واژگان فنی خشک و صریح، در نقدهای آی ـ ا ـ ریچاردز یافت می‌شود. بدیهی است او از اصطلاحات زبانشناسی استفاده نمی‌کرد، بلکه چیزی که او و همان‌طور امپسون را از نقد نو امریکایی مشخص می‌سازد جستجو برای صحت و دقت نقد است بدون توسل به ابهت ادبیات و تجربه و اتفاقات روزمره. درنظر او صحت و دقت در ادبیات باکاربرد کلمات است که حاصل می‌شود وکلمات تنها توسط علم کلمات است که دقیق و صحیح و از

* Functionalim ** English New Criticism *** Verbal Behavior

شلختگی‌ها و بی‌دقتی‌ها و لغزشها پاک می‌شوند. توجه بعدی ریچاردز به انگلیسی بنیادی* و همان‌طور هم وامگیری مستمر او از زبان روزمره، از فلسفه اصالت سود و روانشناسی تجربی و رفتاری او را از معاصریش مشخص کرده است. افزون براین، آنچه در مورد نقدهایی که اکنون مورد بررسی قرار می‌دهیم، در مورد او نیز صادق است. وسوسه یک‌واژگان بی‌خدشه صریح، لغزشهای اتفاقی را بهانه دست یازیدن به نوعی علم‌زدگی می‌کند. نوشتن و خواندن در چنین لحظاتی، نمونه تولید منظم و سازمان‌یافته می‌شود؛ گویی عوامل انسانی درگیر آن، نامربوطند. هراندازه، تمرکز بر مسایل زبانی زیادتر (به عنوان مثال در آثار گریماس و لاتمن) راهبردهای انسانی خشک‌تر و کارکردگرایی علمی‌تر.

تعاریف، تقریباً همیشه اشاره به ارجاع خواننده به روشها و شیوه‌ها دارد. چه برای درک هرچه بیشتر اثرات و کارکردهای متن، یکی از هدف‌های کارکردگرایی (فونکسیونالیسم) تکمیل ابزار تجزیه و تحلیل است. این است که منتقد هوشمندی چون بارت وقتی که با خوشذوقی مایل است که تفاوت کیفی میان یان‌فلمینگ** و بالزاک را بداند، (کاری که پاسخگوی مطالعه همه جانبه نشانه شناختی بارت است) عملاً آنچه که می‌گوید این است که دومی [بالزاک] بهتر کار کرده است. این بیشتر مانند آن است که گفته شود شما می‌توانید داستان خوبی بنویسید به شرط آنکه اصول نگارش را بلد باشید، که واضح است چنین نتیجه‌ای را تضمین نمی‌کند. در هرحال به خاطر هدفهای عملی، خطر همیشگی جهت‌گیری کاربردی در عرضه هراس‌آور یک فضای بسته یکدست و نامتنوع است. از آنجا که روابط میان اثر و منتقد براساس خود ـ تأییدی و خود ـ تکراری است و از آنجا که منش تخصصی این روابط محدود و بصورتی خشک نظاممندانه است، پس خواننده تنها می‌تواند انتظار داشته باشد که به آگاهیهایی از آن دست که توسط تعریفهای اصلی تأیید و محصور شده، دست یابد. شما متنی را که منتقد را به جنب‌وجوش انداخته تجربه می‌کنید و به‌نوبه خود منتقد هم متن را فعال زنده می‌سازد: حاصل این تعامل صرفاً

---

* Basic English = انگلیسی پایه

** ظاهراً، منظور نویسنده ماجراهای جیمزباند است. م

این است که هر یک، [متن و نقد] درجای خود قرارگرفته‌اند مهارت نقد بیشتر محدود به تبدیل اثر به نمونه‌ای از اسلوب و روش است.

اغلب منتقدان بزرگ، صاحب روشنند*، شاید این بدان معنی است که اینان قادرندکه آگاهی شهودی خود را از ادبیات شفاف ساخته و آن را منطق‌پذیر سازند. اما در عین حال مفهومش این نیز هست که ایشان ترسی ندارند از این که شیوه‌ها و نوشته‌های خود را بصورت جذابی مستقل و از لحاظ فکری هم‌آهنگ، بر مبنای یک اثر و نوشته و بالاتر از آن بنا کنند. برای منتقدان نه چندان بزرگ چنین چالشهایی نادر است. آنها اثر را به‌کار می‌گیرند، برای آنکه، اثر را فعال سازند و همواره چنین است. شیوه آنها، نمایشگر تاثیرگذاری آن است، عنصری که همیشه از آن برخوردارند. و بی‌وقفه، بدون هیچ احساسی از ماجرای زیرساخت روشهاشان یا زمینه‌های بنیادی آن در حیات فکری، چنین می‌کنند.

فضیلت بزرگ مقاله دریدا به‌نام (ساخت، نشانه و نمایش در گفتمان علوم انسانی) در این شیوه است که در لحظه بزرگترین پیروزی خویش به‌خاطر تازگی و تمایز باز هم بیشتر برضد خود اقدام می‌کند. دریدا تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید «خطر عقیم بودن و عقیم شدن همواره بهای وضوح و روشنی است[۷]» و با شجاعت خاص خود می‌رساند که حاضر است این بها را بپردازد. اما اینها تقریرات جانبدارانه‌ای است که با تجسمی کامل نشان می‌دهد که روش شناختی معاصر در ذهنیت ویژه‌ای به‌نوعی خود ـ آگاهی انسانی راه پیدا کرده و این امر نه از سر تصادف بوده بلکه اول اندیشیده شده و سپس به کار گرفته شده است. مقالاتی مانندمقالات دریدا گاه در گزینه‌ای مورد ذکر یافت می‌شود. ارزش این مقالات در آن است که ماجرای روش و ریشه‌های زیرساخت آنرا در جنب‌وجوش اندیشه‌ها بنحوی روشن مفهوم می‌سازند و پس از آن است که ما بهتر متوجه می‌شویم که گفتمان انتقادی معاصر اساساً در گرایش‌های خود ضدتبار و دودمان در مواجهه با اثر، نقد، معرفت و واقعیت است. منتقد براساس خود ـ تأییدی و خود ـ تکراری است و از آنجاکه منش تخصصی این روابط محدود و بصورتی خشک نظاممندانه است، پس خواننده تنها می‌تواند نقد

* Methodical

معاصر که به علت وجود فرویدی‌ها، سوسوری‌ها و نیچه‌ای‌های رادیکال که منتقدان اصالت‌ها سنت‌ها و اصل شناخت بودند، بی‌پناه مانده بود، استقلال روش شناختی خود را با پرداخت تاوان موقعیتی فعّال در جهان به‌دست می‌آورد. این روش اعتقادی به استمرارهای سنتی ندارد (ملّیت، خانواده، زیستنامه، دورانها) بلکه بیشتر در فعالیتهایی که اغلب مهارکردن را القا می‌کند؛ فراهم کردن نظمی از به هم گسیختگیهای شدید، دست دارد. فرهنگ [نقد معاصر] فرهنگی است منفی، ترکیبی است از آنچه که غائب است و (همان‌طور که بلاکمور بارها گفته است) با تغافل*.

به هر حال تغافل و بی‌خبری استثنایی و ذوقی کم‌چیزی نیست. تمام منتقدین معتبری که اکنون می‌نویسند باابزار انتقادی چنان خود را از نو می‌سازند که گویی از صفر شروع کرده‌اند، چه بی‌خبری و تغافل جسورانه‌اشان به آنها این امکان را می‌دهد که حقایق مهمی در باره ادبیات و روشهای مهمی را برای مطالعه ادبیات پیدا کنند. گروهی از منتقدان را که می‌تواند شامل اویرباخ، اسپیتزر، بلاک‌مور بارت و بنیامین باشد ملاحظه کنید، فعالیت آنها تقریباً قرنی را دربرمی‌گیرد اما تداخل اندیشه بسیاری میان ایشان وجود دارد. در فضای گزیده‌های مهم تمام این منتقدان در جوار یکدیگر قرارگرفته‌اند. در درجه اول هر یک از اینان خواننده‌ای هستند که آموخته آنان از متن است و شیوه آنان برای متن. تفاوت میان اینان بسیار است و دلیل آن راههای متفاوتی است که هر یک در معالجه جهل خویش پیش گرفته است. معهذا هیچ‌یک از اینان توجه چندانی به تفاوت مشخص میان نظریه بی‌رمق و تجربه‌ورزی عملی، یا میان نقد و واژه‌شناسیِ تاریخی، فلسفه، زبانشناسی، روانشناسی و جامعه‌شناسی ندارد. با این اوضاع و احوال، روش مشترک اینان سهیم شدن [در متن] است، این روش آنچه را که بنظر بیگانه می‌رسد یا در پاره‌ای موارد جزیی و یا گزافه تبدیل به ابعاد مربوط به متن می‌کند.

بعضی از این ابعاد غیرمعمول و شگفت‌اند و حتی اجباراً چنین‌اند. اما این میل به غرابت و غیرمعمول، تصور می‌کنم طرح بزرگ گفتمان انتقادی معاصر است که

---

* Ignorance

شامل نورتروپ‌فرای هم می‌شود. برای منتقد متن، متن است نه نمادی و کنایه‌ای از چیز دیگر بلکه جایگزین و جانشین* (اینجا اصطلاح فرای‌مفید است) چیز دیگری است؛ متن از حضور انسانی مشتق شده و گزافه و انکار و یا نقیض حضور انسان است. گاه اینها پدیده‌های گسیختگی و افراطند. سبک بازنمون وجود یک نویسنده نیست همچنانکه نویسنده تنها زندگی‌نامه‌اش نیست. درعوض حقایق سبک در رابطه‌ای همبسته** با متن وجود دارد، که خود بخشی از ساختار عناصری خارج از هسته مرکزی متن است. همه اینها نشان بسیار از موقعیت ضعیف و ضعیف شده ذهن‌گرایی در برابر یک متن دارد. دیگر عوامل برشمرده از سوی تن (نژاد، زمان، محیط) چندان هواداری ندارد که هم نویسنده را تجزیه و تحلیل کند و هم او را به عنوان خالق اثر معرفی کند. حتیٰ به عنوان یک شخص وفادار به آگاهی‌های پربارنوشتن ژرژپوله قبل از هرچیز دیگر، غیرمعمولی بودن، احتمالی و ممکن بودن، عدم ثبات من، موقتی بودن و بی‌قدرت بودن آن را در برابر متن می‌پذیرد. «آنگاه خواندن [متن] عملی که اصول ذهنی آن را، من من مـی‌خوانـم بـه چـنان تـرتیبی تغییریافته است که صریحاً بگویم، حق آن را ندارم که دیگر آن را من بخوانم[۸]»

آنچه این‌گونه اظهارات را که در جهت مخالفت نمایش همسرایـی احسـاساتی منتقد و متن است ارزشمند می‌سازد این است که همخوانی واقعی منتقد [بامتن]، نقطه عطف مؤثر است، و نه من تجربی متداول (آن که مـی‌خورد، بـرای خـرید می‌رود، نفس می‌کشد و می‌میرد) و نـه یک صـورتک رسـمی. بـه‌جای آن، روش معتبر*** و اعتباربخش**** تحلیل متن برمبنای زبانشناسی و احتمالاً با یک پایگاه نهادی و نه برمبانی روانشناسی و جامعه‌شناسی و تاریخی پـی‌ریزی شـده است. حاصل آنکه، زبان به عنوان یک جامعه ساخته شده توسط به کـارگیرندگانِ زبـان ملاحظه می‌شود نه یک وسیله ارتباطی عمودی. طبیعی است که چنین جامعه‌ای دارای ارتباط ذهنی [میان افراد] است اما در عین حال دارای علائم و رموزی است که به آن نظم، انسجام و امکان برای درک شدن می‌بخشد. روش انتقادی ـ اویرباخ،

* Replacement
** Affiative = همبسته یا سببی
*** Authoritative
**** Authornzing

اسپیتزر، بلاکمور، بارت، پوله ـ از آن‌رو کارآ و مؤثر است که در آن هر جنبه زبان بر چیزی دلالت داشته، راه به جایی می‌برد. و تولید و خلق دلالت و معنا، دقیقاً توانایی اصلی و اساسی زبان است. آنچه اشتغال ذهنی منتقد را تشکیل می‌دهد این است که زبان چگونه دلالت می‌کند، بر چه چیز دلالت می‌کند و به چه شکلی دلالت می‌کند.

بلافاصله طیف وسیعی از احتمالات چهره می‌نمایاند، آیا همه این دلالتهای زبانی آگاهانه و تعمدی است، آیا همه اینها یکسان هستند، یا یک دلالت [معنایی] ازنظر تاریخی و یا جامعه‌شناسی تعیین کننده‌تر از دیگری است، این دلالتها چگونه بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند ـ فهرست این انتخاب‌ها برای ملاحظه انتقادی می‌تواند تا دربرگرفتن همه نوع ضابطه سنجشگری دامن‌گستر باشد. زیرا که منتقدین در درجه نخست با این که خود خوانندگان هوشمندی محسوب می‌شوند، اما نقش آنان در صورتی که پس از خواندن، بالفعل و دیالک‌تیکی نگردد، منتفی است. باکار آنان است ـ حضور و نقش آنها ـ که دلالت زبانی به عنوان یک موضع مورد مطالعه و تحلیل، تعیین می‌شود. بنابراین، تاریخ نقد ادبی همان‌طورکه مجموعه هزارد آدامز* وسیعاً روشن ساخته است، تاریخ تفکرات انتقادی است؛ شیوه بیان دیگر این نکته چنین است که تاریخ نقد ادبی، تاریخ منتقدان ادبی است که هویت خودرا با عرضه شُماری از مصادیق زبانشناسی که معطوف به دلالت‌های منتقد می‌باشد و سپس سایر منتقدان و خوانندگان به دست آورده است[۹]. هویت انتقادی وسیله عرضه کردن مسایل مهم رسماً تعیین شده در مسایل زبانی است. مطالعه تاریخ نقدادبی در واقع درک تاریخ ادبیات بصورت انتقادی است. چنین تاریخی دست‌کمی از تاریخ زیست‌شناسی ندارد که بقول فرانسواژاکوب «عبارتست از پیدا کردن موضوعات مشخصی که مناسب تجزیه و تحلیل‌اند، موضوعاتی که بتوانند طیف تازه‌ای از تحقیق را در حد تأسیس یک علم امکان‌پذیر سازند[۱۰]»

معهذا، ایستارِ کارکردی (فونکسیونالیستی) درگفتمان انتقادی دارای محدودیت‌های ناخجسته‌ای است. ایستار کارکردی توجه مفرطی به کارهای شکلی

* Hazard Adams

متن می‌کند اما عنایت بسیار اندکی به جوهر و مادیت متن دارد. به عبارت دیگر، طیفی که برای طرز کار متن درنظر گرفته شده یا آنکه کلاً درونی‌است و یا متوجه فصاحت و بلاغت و منتقد نیز یک نوع حکیم‌باشی* منحصر به‌فرد محسوب می‌شود. از یک‌سو متن به عنوان اثری که تنها در درون خود جنب‌وجوش دارد متصور شده حامل نوعی اصول ممتاز و نه اگر ممتاز لااقل اصول پیشین و قابلِ قبولِ دارای انسجام درونی است *Zusammenhang*** و از سوی دیگر متن در ذات خویش به مثابه یک علت غایی جهت تأثیر دقیق مشخصی بر خواننده‌ای آرمانی درنظرگرفته شده است. در هر دو صورت متن چیزی نیست جز، به قول استانلی‌فیش، مسخ شده‌ای به صورت یک کالای خود ـ مصرفی هنری. یک نتیجه احتمالی نه چندان ملموس قضیه این است که متن به جای آنکه به نوعی عینیت و واقعیت فرهنگی که حقیقتاً هست، با حضوری علّیِ، ماندگار و پیوستار ظاهر شود، به وضعی آرمانی و جوهری [ناملموس] تبدیل شده است.

حذف‌های چشمگیری در این گزینه‌ها، حاکی از غلبه این تعصب ایده‌آلیستی و ضدمادی است. میشل فوکو، در این مجموعه‌ها بندرت یافت می‌شود در حالی که این روزها به حق، شخصیتی بُت‌مانند شده است اویرباخ و اسپیتزر ـ که تحقیقات زبانشناسی آنان اساساً ملحوظ به قرائت متن بلکه کار آنان وصف شیوه‌های ماندگار متن است ـ بکلّی غلط تفسیر شده، بطوری که خوانندگان ناوارد (اگر دو سه مقاله‌ای درباره اویرباخ و اسپیتزر نخوانده باشند) فرض می‌کنند که اینان نسخه‌برگردان کهنْ شیوه‌هایی از نوع بروکس و وارن هستند. لوکاچ به عنوان یک کسل کننده مدافع رئالیسم جای خاصی دارد، چه به زبان گزینه‌ها، راهی که او پیش گرفته، ستایش جدایی هنرمندانه و ارج نهادن بر نازک خیالیهای زیبایی‌شناختی است. انتخابی که از نوشته‌های او درگزینه‌ها می‌شود بطورکلی انتخاب‌های یکسانی است چه اینها صرفاً و از روی بی‌رغبتی، برای اثبات مارکسیست بودن او آورده شده است[11]. در تلاش خود برای ارائه اندیشه‌هایی که نشان دهنده آن است که تا چه اندازه

---

* Rezeptionsgeschicnte

** ارتباط

کارکردگراها در مورد سبک به عنوان ابزاری مهم که در فعالیت متن مؤثر است چاره‌اندیش و مبتکراند، این گزینه‌ها حتی از میشل‌ریفتر و م.ر.ک هالیدی و سایر سبک‌شناسان دقیق چیزی نمی‌آورند. افزون بر این چنین نقدگرایی تاریخی پرزرق‌وبرقی که گزینه‌ها ارائه می‌دهند در جدایی خویش از تاریخ فرهنگ اجتماعی نمی‌تواند با نوشته‌های سرراست و ساده تاریخ اندیشه‌ها هم که صفحات مجلات تحقیقی را پرکرده است، مقایسه شود. این بی‌احساسی بیش از حد نسبت به تاریخ، درست همان چیزی است که جوهرگزینه‌ها را ضایع می‌سازد. تاریخ مفهومی ندارد. مجموعه‌گراس درباره «نظریه ادبی اروپایی» بدون اینگاردن*، بدون ادبیات چیست؟ اثر ژان‌پل‌سارتر و نقد خرد دیالکتیکی او یا هستی و زمان هایدگر بصورت نامعقولی صورت‌بندی شده است.

بخشی از این دگردیسی و تحریف به آشفتگی خاص خود نقد مدرن مربوط می‌شود. به عنوان یک رشته [نظام] نقد کمتر توجهی به تاریخ خود داشته است. یکی از نشانه‌های نقد مدرن دلبستگی این نقد به نوشتن درباره سایر نقدها و منتقدین است. اما در قیاس، به‌ندرت می‌توان منتقدینی یافت که نوشتن تاریخ انتقادی نقد را برعهده گرفته باشد. درست است که تلاشهایی دایره‌المعارفی مانند آنچه که رُنه‌وِلک کرده است وجود دارد، اما می‌بایست بپرسیم چرا در تاریخ نقد همواره ترجیح با شیوه‌های دایره‌المعارفی است (کتابهای راهنما، گزینه‌ها، مجموعه) و بندرت تاریخ انتقادی نقد که دو نمونه عالی آن که استثنایی براین رجحان است به نامهای «پس از نقد نو» از فرانک لنتریشیا و «نقد در برهوت» از جفری‌هارتمن که اخیراً منتشر شده ثبات این رجحان را برهم می‌زند. چنین تاریخی بدون تردید ملاحظات مربوط به تاثیر اجتماعی و سیاسی را بر نقد دربرمی‌گیرد و در عین حال نیازمند آن است که به این پرسش پاسخ دهد که نقد درکجا یک نظام و رشته علمی محسوب می‌شود و درکجا نمی‌شود. بطور خلاصه توجه انتقادی به نقد که بصورت پدیده‌ای روشنفکرانه و در زمینه‌ای اجتماعی طرحریزی شده عیناً در برابر آن چیزهایی که من در مورد ایستارهای کارکردگرایی برشمردم، مقاومت

---

* Ingarden

می‌کنند. یعنی نقد عبارتست از آنچه که منتقدان می‌کنند بدون توجه به سوابق (بایگانی در اصطلاح فوکو. م) و شرایط مادی آنها. تولید نقد ادبی عبارتست از آنچه که تاکنون انجام شده است بدون سخن از گذشته و تغییرات. برای گردآورنده گزینه‌های نقد، انتخاب و حذف غالباً توسط انتخاب بالقوه غیرقابل ادراکی صورت می‌گیرد، چه آنچه انتخاب شده است اغلب فهم آن از یک کتاب کامل دشوارتر است. کتاب‌سازی بیشتر مطرح است تا صحت و دقت تاریخی یا زیربنای شناختی. اما همیشه هم مشکل این نیست. پس از این، آنچه که ما می‌خواهیم روشن سازیم، اجتناب آگاهانه از نقدی است که بر متن به عنوان چیزی دیگر، چیزی بیشتر از جنبه تاریخی، چیزی بیشتر از مادیت متن، بیشتر از یک موقعیت انتقادی دیده می‌دوزد. منظور من از «مادیت» به عنوان مثال در این مورد راههایی است که در آن متن اثری ماندنی، هدفی فرهنگی، به چنگ‌آوردنی، مورد جدال، تصرف‌شدنی، مطرود یا بایگانی شده در زمان محسوب می‌شود مادیت متن همچنین شامل طیفی از نفوذ و مرجعیت متن هم می‌شود. چرا یک متن در زمانی مطرح و در زمانی دیگر دست به دست می‌شود و در زمانی گمنام[۱۲]؟. به همین ترتیب شهرت و پایگاه نویسنده هم به هیچ‌وجه امری یکدست و دائمی نیست. آیا شرح و بیان این ناهماهنگی یا حداقل توجه به این ناپایداری در حیطه کار منتقد است؟ من معتقدم که هست، بویژه اکنون که امکان تحقیقات باستانشناسی تاریخی توسط میشل‌فوکو سخت گسترش و پالایش یافته است.

روش فوکو مطالعه متن به عنوان بخشی از یک آرشیو، که از مباحث و گفتارها تشکیل شده می‌باشد و بطور خلاصه او درباره متن‌ها چنان سخن می‌گوید که گویی جزیی از نظام فرهنگی شایعی است، سخت کنترل شده، بشدت سازمان یافته و غیرقابل نفوذ. او استدلال می‌کند که هر چیزی که در حوزه گفتار ادبی یا مباحث پزشکی مطرح می‌شود تنها توسط انتخابی‌ترین شیوه‌ها بدون کوچکترین توجهی به نبوغ فردی تولید می‌گردد[۱۳].

نظر من هم این است که چیزهای همانند، زمانی مطرح می‌شود که فرهنگها و مردمانی «دیگر» مطرح باشند. بنابراین هر بحث و اظهاری تلاشی مادی است تا که بخش خاص یک واقعیت را تا آنجا که امکان دارد به صورت انتخاب موردنظر با

خود شریک سازد.

اما راههایی دیگر نیز برای بحث درباره مادیت متون وجود دارد که بیشتر از راههای‌دیگر با آن توافق عمومی وجود ندارد. در برابر الحاق و مشارکت که فوکو آن را مطرح ساخت، نظریه تاثیرادبی* است، با مادیتی نه کمتر که اخیراً توسط بیت نظریه‌پردازی شبده و هارلدبلوم[۱۴] آنرا شرح و بسط داده است. اینجا نیز زمینه جنبه [غیرمادی]** دارد چه فرض آنها بر این است که هر نویسنده و بویژه نویسندهٔ پس از میلتن، شخصاً آگاهست که فضایی را که اکنون می‌خواهد با خلق شعری، آن را پرکند، قبلاً جایگاه پیشینیان او بوده است. براساس نظریه بلوم جنگ میان‌متنی***، دعوت به صرف چای و شیرینی نیست بلکه جنگ عمیق‌ترین احساسها است که برای آنکه عنوان شعر شاعر تازه شود، نفوذ همه‌جانبه‌اش به‌طرف متن سرازیر می‌شود. در اینجا مادیت متن همان شعر است، حال متن می‌تواند متنی شعری باشد یا نه چیزی نیست که شاعر آن را قطعی فرض کند. خلاصه، هر بیت یک غنیمت است، مکانی است به چنگ آمده از ذخایر پیشینیان که با کلمات شاعر پرشده و [شاید] وقتی دیگر آیندگان آن را با رزمی [تازه] تصاحب کنند. ماجرانامه**** خانوادگی شعرکه بلوم آن را رقم می‌زند، شعری تدافعی را می‌پرورد فرزند نقص و اضطرابی تدافعی.

آنچه فوکو، بلوم و بیت در آن مشترکند کار آنها در اطراف و در واقع درباب موقعیت متن در جهان است. بدیهی است دنیای فوکو دنیای فرهنگ است، آن چیزی است که خود او آن را نظام می‌خواند و دنیای بلوم و بیت، دنیای هنر. ظاهر این مقایسه شبیه این است که گفته شود نقد لازم است که همواره اختصاص به جهان داشته باشد حال هر دنیایی که باشد در آن کار خود را انجام دهد. اما این یک تصور آشفته است که من قبلاً در این کتاب سعی کردم تا حدی آنرا پالایش کنم. معذالک نه تنها در مقایسه با فوکو، بیت . بلوم، بلکه حتی در مقایسه با آثار بدون دلیل از نظرها رفته، ریموند شواب[۱۵] نقد گفتمانی معاصر اغلب به شیوه‌ای بی‌رمق

---

* Literary Influence ** Essence *** Intertextual

**** Romance

فاقد دنیا است. با توجه به این مطلب که بیشتر کارهای حقیقتاً باارزش که اکنون در امریکا در نظریه‌پردازی و پژوهش ادبی انجام می‌شود درباره رمانتیسم است (و با توجه به اینکه ضمناً گزینه‌های کذایی که در دست ما است بطرزی چشمگیر بر مسایل شعر یا نظریه‌های مختلف جلوه‌های شعری، هیاهو برداشته‌اند) بنظر می‌رسد که دلیل معقولی وجود ندارد که شواب، کنارگذارده شود. نظریه شواب در رنسانس شرق* بسیار ساده است. رمانتیسم فهمیده نمی‌شود مگر با ملاحظه و درنظر گرفتن کشفیات بزرگ درباره متون و مسایل زبانشناختی مشرق زمین در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم. برای آنکه این نظر قانع کننده باشد لازم است جزئیات تاریخی جامعه‌شناسی، ادبیات، شرقشناسی آکادمیک و فلسفه و زیبایی شناسی عظیمی را به عنوان پشتوانه با خود داشته باشد. شواب جزئیات لازم را دارد، اما آنچه که برای یک نظریه‌پردازِ انتقادی مهم است سامان قدرتمندانه‌ای است که او به این جزئیات می‌دهد، نه براساس یک طرح یک‌بُعدی متنازل و ساده شده بلکه برحسب تحلیل هوشمندانه از فرآیند تدریجی و سپس، سریع مشرق زمین در فرهنگ‌پذیری از غرب. لب‌مطلب شواب این است که متن محصول برخورد میان اندیشه‌های آشنا و اندیشه‌های نو و غریب است، معهذا این برخوردها، برخوردی موقعیتی و مادی است مانند زمانی که آنکتیل دوپرون برای به‌دست آوردن متن زند ـ اوستا [کتاب اوستا] زندگی خود را در شهر سورت [یکی از شهرهای هندوستان.م] در معرض خطر قرار داد و سپس در جهت استفاده فرهنگ اروپایی تمامی آن را ترجمه کرد. حقایق بی‌شمار و گاه جزیی از این دست که برخورد فرهنگها را نشان می‌دهد توسط شواب از آن‌رو آورده می‌شود که نظر او را در مورد دگرگونی در نهادهای فرهنگی اروپا از راه پذیرش و درک شرق استحکام بخشند. نَفس متون، از دیدگاهی نگریسته می‌شود که قادرند تا به سالن‌ها، موزه‌ها آزمایشگاه‌ها و فرهنگستانهای مهذب و فرهیخته و حتی سازمانهای اداری و دولتی راه پیدا کنند.

من شواب، فوکو، بیت و بلوم را ذکر می‌کنم، که نشان دهم که نقد تنها به این دلیل

---

* La *Renaissance Orientale*

جدی گرفته نمی‌شود که ادبیات را به نحوی بسیار مناسب با اوضاع و احوال محیط آن مطالعه می‌کند، بلکه از لحاظ نظریه‌پردازی نیز شیوه‌ای با خود ـ آگاهی کمتری نمی‌بایست اتخاذ کند. نکته خاصی در توصیف دوگانه من از «مناسب» و «اوضاع و احوال» نیست چه می‌بایست روشن باشد که منظور من همان «دنیایی» و «تاریخی» بودن است. ادبیات در جامعه و زمان توسط انسانها خلق می‌شود، انسانهایی که در عین حال که تا حدودی کنشگرهای درون خویش‌اند، نماینده و مظاهر تاریخ عملی و واقعی هم محسوب می‌شوند. به دلایل چندی نقد پیشتاز معاصر فرض می‌کند که روابط میان متن و جامعه و متن‌ها با [سایر متن‌ها] به نهادهای روبنایی و یا آنچه را که دانش‌پژوهیِ سنتی می‌داند، مربوط است. این فرض اگر منظورش رابطهٔ میان متن و جامعه، چیزی شبیه آن روابط درهم بافته و پیچیده که بنیامین (مرید بودلر) وگلدمن (در خدای پنهان) و لوکاچ درنظر داشته باشد چنین تضمینی درمیان نیست. دانش‌پژوهی سنتی کذایی بندرت سختگی و دیدگاه روش شناختی چنین منتقدانی را داشته است. بلکه منتقدان تاثیرگذار، حداقل این سعه‌صدر را دارند که معتقدند، ادبیات علّت پدیدآمدنش آن است که متون و شعرا سرهمکاری با آنان دارند، نه‌بر علیه آنان. شواب و فوکو در تعیین فشارهای اجتماعی و برونی بر امر خلق و تولید پا بسیار فرا نهاده‌اند، همچنانکه در الزامات فکری و فرهنگی (یعنی درونی) که مایه جذب و جذّابیت تولید ادبی است. تأیید و ستایش از چنین منتقدان گسترده‌نظر تاریخی، به هیچ‌وجه مفهومش چشمپوشی از مشکلات نظریه و عمل آنها نیست. از دیدگاه آموزشی، وضع واژه‌ها از سوی اینان اصلاً آن صافی و صراحت نهایی که از سجایای نقد ساختاری است دارا نمی‌باشد، چه در واقع واژه‌ای در میان نیست بلکه عباراتی تحلیلی در کار است. درنظر من آثار شواب و فوکو برای دگرگونیهای غیرمعمول و دراماتیک ارج بسیار قائلند. این امر در مورد بلوم و بیت نیزکمتر صدق نمی‌کند. اینان تاریخ ادبی را کلاً درامی کم‌وبیش همیشگی و بی‌وقفه با توالی دورانهای مهم که یکی پس از دیگری به کندی درگذرند می‌دانند. بنابراین در ژرفا تاریخ «توالی خطی» است هرچند آن‌چه که توالی دارد در جزئیات به صورت غیرخطی توصیف می‌شود. همین اواخر فوکو، البته بیشتر به صورت برنامه‌ریزی

شده‌ای کوشید تا که تاریخ متن را برحسب ثباتهای نِسبی* (که از برادل وام گرفته بود) و آن را «حرکت‌های کند مادی تمدن» می‌نامید، فهم کند. شاید توجه مجدد به این امر که متون چگونه ادامه می‌یابند، به‌جای آنکه مدام‌تغییر پیدا کنند، بازگشتی است به همان علاقه اولیه فوکو نسبت به‌نظر ریموندروسل درباره تاریخ: «کارگاه روسل خود چیزی تولید نمی‌کند، بلکه آنچه را که درون شیئی موجود است ترمیم کرده و روانه می‌سازد[۱۷]»

چیزی که متون را در درون واقعیت پایدار نگاه می‌دارد چیست؟ آن چیست که متنی را رونق و رواج می‌دهد در حالی که دیگری را محو می‌سازد؟ نویسندگان چه تصوری از «بایگانی» زمانه خویش که در آن قرار است متن خود را به یادگار گذارند دارند؟ مراکز اشاعه‌ای که متون حول محور آن می‌چرخند کدامست؟ برای مثال معادل و برابر فرهنگستانهای فرانسوی و سالونهای علمی ـ ادبی پاریسی در فرهنگ انگلیسی اوایل قرن نوزدهم به عنوان انتشار و سازماندهی فرهنگی کدامست؟ نظریه گلدمن درباره ساختارهای همولوگوس**، در حالی که پاره‌ای از این قبیل سؤالات را پیش می‌کشد، تا آنجا پیش نمی‌رود که شروع به پاسخگویی به این سؤالات کند. از اینها گذشته ما نیازمندیم که به روشنی دریابیم که پژوهش انتقادی چه نقشی در تولید آثار «ادبی» بازی می‌کند. سؤالی که بطور جدی توسط نیچه و وایلد مطرح شده است. بطور مثال کشفیات مهم زبانشناختی که مقارن با نهضت رمانتیسم اروپایی بود با یادآوری این نکته که کالریج، شله‌گل‌ها، هولدرلین، شاتوبریان و دیگران، نویسندگانی بودند که علاقه ژرفی به این کشفیات ابراز می‌داشتند، چگونه در شعر تأثیرگذارده بود؟ با چه روشی می‌توانیم چنین نهادهای کلامی را در یک دوران مفروض تاریخی جذب در داستان، زبانشناسی تاریخی یا تاریخ کنیم؟ به چه صورتی ریشه‌شناسی واژه در زبانشناسی تاریخی و توالی طرح در رمان با یکدیگر نسبتی دارند؟ این که بگوییم تمام این‌ها پدیده‌ای مربوط به متن است، دشوار که پاسخ قانع کننده‌ای باشد، ولی تاکنون تنها جوابی که دریافت

* *Comparative Stablities*

** همساخت = Homolougous

کرده‌ایم این بوده است. چه جریانی باعث شکاف میان زبان و فلسفه و مذهب گردید که در سراسر سالهای پایان قرن هیجدهم به درازا کشید و آشتی تازه میان زبانشناسی و علوم طبیعی (بویژه میان آناتومی مقایسه‌ای) در ثلث اول قرن نوزدهم، سببش چه بود؟ به نزدیکی اندیشه‌های جان‌لاک و استرن بیاندیشد، سپس فکر کنید که چگونه بالزاک و کوویه و ژوفرا-سنتیلر، در نسل بعدی گردهم آمدند. اینجا مسأله اندیشه‌های مشتق در میان نیست بلکه سخن از عمومیت یافتن ذاتی اندیشه‌ها است یا اگر ترجیح می‌دهید دوباره عمومیت یافتن آنها.

هرگونه توجهی به این‌گونه پرسشها و مشابه آنها می‌بایست منتقدان را عمیقاً بسوی دلیل و منطق کارهای انتقادی‌اشان سوق دهد. یکی از فقدانهای نامیمون مباحث انتقادی معاصر فقدان این احساس است که منتقدان، کار خود را به مثابه یک امر خطیر روشنفکرانه می‌پنداشتند. یک سنت فرهنگی پیشین که تا اواسط قرن هیجدهم دوام یافت، در آن، منتقدان و پژوهشگران زندگی خود را دارای نمونه‌های ارزشمندی می‌دانستند؛ زندگینامه اهل تحقیق یک‌گونه ممتاز ادبی بود. در هر دو مورد [منتقدان یا پژوهشگران. م] این که منتقدان چه می‌کردند، چگونه از اثری به اثر دیگری می‌پرداختند، چگونه طرحهای خود را ضابطه‌مند می‌نمودند به عنوان بخشهایی پرمعنا از تجربه‌ای ارزشمند به حساب می‌آمد و نه فقط به عنوان نقل سرگم کننده‌ای برای محافل ادبی. من روبه‌سوی این جنبه‌های تاریخی تجربه‌ورزی‌های نقد می‌آورم تا که ارزش آنها را برای مباحث انتقادی آینده ثابت کنم. از لحاظ آموزشی همه‌گونه دلیل قابل قبول وجود دارد که انتخاب یک موضوع و ضابطه‌مند کردن آن نه تنها آغاز طرحی انتقادی است بلکه خودیک طرح انتقادی است. اگر ما بتوانیم از منتقدان این نکات را دریابیم که چه چیزی آنها را به‌طرف یک طرح معین می‌کشاند، چرا و چگونه طرح نقد را صورتبندی می‌کنند و چگونه آن را و در چه زمینه‌ای به سرانجام می‌رسانند، برای مطالعه آینده‌مان فرصتهای بسیار باارزشی را به چنگ آورده‌ایم. این امر نه تنها امکان‌پذیر می‌سازد که فهمیده شود که انتقاد موضوع اصلی خویش را به تمامی و یکپارچه خلق می‌کند - یعنی ازکنار هیچ مشکلی به سادگی رد نشده و آن را کنار نمی‌گذارد - بلکه منتقدان متوجه می‌شوند که انتقاد فعالیتی است که هدفهای اصلی آن توانمند ساختن آگاهی و تنوع مباحث

نقد ادبی و رها کردن آن از چارچوب محدودیت بطرف آزادی نسبی است. اگر امروز منتقدان احساس می‌کنند که برای یافتن موضوعی که بتوانند درباره‌اش بنویسند با دشواری کاملاً دست‌وپاگیری روبرو هستند، علت آن است که به آن بخش مستقل خلاقیت که در نقد و نقدنویسی وجود دارد، توجهی ندارند.

گفتمان انتقادی، هنوز در دام مخالفت ساده‌اندیشانه، میان \اصالت و تکرا\ر گرفتار است که در این دو تمام متون ادبی شایسته مطالعه در اولی طبقه‌بندی شده و در دومی بطور منطقی جایگاه نقد و بررسی و آنچه که شایسته مطالعه کردن نمی‌باشد، مشاهده می‌شود.

همان‌طور که روشن ساختم چنین طرحهایی بطرزی چاره‌ناپذیر طرحهای فلج کننده‌ای است. اینان بسیاری از قانونمندیهای تولیدات ادبی را به‌جای اصالت می‌گیرند؛ و در همان حال بر این امر تاکید دارند که اصالت در روابط میان «ادبیات» و نقد در درجه دوم اهمیت است، علاوه براین، در ادبیات سنتی و ادبیات مدرن کاربرد عمیقاً مهم تکرار ـ مانند نقش‌مایه*، شگرد**، هستی‌شناسی ـ را از نظر دور می‌دارند. شاید تا قرن نوزدهم چنین بینشی از تکرار روشن‌نشده بود (در آثار کرکه‌گور، مارکس و نیچه برای مثال) گرچه کورتیوس و اویرباخ به ما آموخته‌اند که واقعاً مسأله تکرار به این صورت نیست. به عنوان مثالی تکراری، قصه‌سرایی و روایت گویی از دور دسترین آغازها در اطراف چهره وسوسه گر خانواده دور می‌زده است، که در آن تکرار دایمی وضع همیشه با معیار نشان دادن قهرمان «اصیل» در برابر قهرمان تازه توازن پیدا می‌کرده است. چرا این هنجار دایم، اگر نگوییم عیناً حفظ شده؛ آیا در شکل داستان، در چارچوب (حرکات کند تمدن مادی؟) همچنان تکرار نشده است؟ ارزش اصالت با ایده‌های تازگی و نوبودن، تقدم و یا «اولین» بودن دارای رابطه مرجحی است ـ این یک موضوع تعیین کننده است.

همه منتقدان این را مسلّم می‌دانند که میان یک اثر بزرگ و «فضل تقدم***» آن ارتباطی وجود دارد. نظریه تاثیر**** بلوم حول محور همین انگاره بنا شده که یک اثر

---

* Motif ** dievice *** Priority

**** Influence

بزرگ از آن‌رو بزرگ است که نخست آمده، قبلاً آمده و دیگران را کنار زده است. البته این اندیشه‌ها با خود در عین‌حال استنباط خام افراطی درباره آنچه که مفهومش نخستین است یا اول‌بار آمده، دارند. ضرورت چنین خصوصیت زیست‌شناختی - این خصوصیت زیست‌شناختی است، چه «اول» مفهومش «پدر» و دوم مفهومش «پسر» است - برای بلوم تردیدناپذیر است، او کلمه اول را به همین مفهوم به‌کار می‌برد و در نظام تفسیرهای غلط او [منظور اشتباه‌خوانی و تفسیرهای غلط دیگران است. م] این امر به هیچ‌وجه تصادفی نیست. اما برای سایر منتقدین تقدم، بیشتر با نوعی تازگی بی‌شور و حال آمیخته است، ظهور یا اول‌بار پیدا شدن، یک تقدم ساده است، گویی تاریخ به مثابه تولد سلسله‌ای از اطفال است که یکی پس از دیگری از گذشته تا حال و الی بی‌نهایت* همچنان متولد می‌شوند. رشته کاهش‌ناپذیری از نسبیت، مفهوم پدر و فرزندی از زمان تاریخ اجتماعی مانند این نظر، کلاً مسأله چشمگیر ظهور تکاملی را که در آن پدیده‌های فرهنگی صرفاً منسوب به وضع پیشین خود یا تولدی معجزآسا نیستند، بلکه به عنوان خانواده اندیشه‌ها که به صورتی دائمی «در گفتمان ظاهر می‌شوند[18]» مخدوش و تاریک می‌سازد. وقایع فرهنگی مانند انسانها نیستند، که گویی با تولد آنها در روز معینی بهتر شناخته می‌شوند، در این وقایع، گذشته مجموعه‌ای از این‌گونه تولدها نیست و زمان مانند ساعت در لحظات تقسیم شده حرکت نمی‌کند. اگر تاریخ علم روبرو شدن با پدیده‌های ناگهانی را می‌آموزد چرا تاریخ ادبی چنین نکند؟ حدود به‌کارگرفتن دور زندگی آدمی به مثابه الگویی برای تاریخ ادبیات تا کجاست؟ واقعاً تا چه اندازه رویکرد انتقادی مبتنی بر واحدهای مشابه با ریشه‌ای انسانی مانند «اثر» «مؤلف» یا «نسل» می‌تواند مفید باشد؟ از چه اصطلاحاتی می‌توانیم درباره بحث درباره عامل انسانی و در عین حال مباحث تکرارشونده غیرشخصی ساختار ادبی استفاده نمائیم؟ و از این قبیل.

اینها سؤالات مشکلی است برای پاسخ دادن، اما برای تحول یک گفتمان انتقادی که از لحاظ اندیشه جدی و از نظر اجتماعی در وسیعترین مفهوم انسانی

* ad-infintum

پاسخگو باشد، پرسشهایی است تفکیک‌ناپذیر. تنها در صورتی که تکاملی در کار باشد، از لحاظ دیالک‌تیکی امکان‌پذیر خواهد بود که در تاریخ و نهادهای ادبی تهدید اساسی نسبت به نظم و یا انسجام تشخیص داده شود. تا زمانی که تاریخ فرهنگ بصورت یک رشته کُند تولدومرگ ترسیم می‌شود راهی نیست که خدشه‌ها و تهدیدهای نسبت به آن را بتوان فراچنگ آورد. فرهنگ اگر بصورتی مادی [محتوایی] درنظر گرفته شود، آنگاه نمی‌تواند بر وقایع و حوادث متکی باشد، بلکه اتکای آن بر نهادهاست، نهادهایی که سازندگان-آن مردان و زنانند، که در عین حال برای خویش تاریخ مستقلی دارند.

متضاد دیالک‌تیکی تمدن مادی تکرار شونده‌ای که من به آن ارجاع می‌دهم، مجموع همبسته نیروهایی است ـ که بلاکمور آنها را کلاً *Moha*[19] * می‌نامد ـ که حضور آنها در زندگی آدمی، انسجام معنوی فرهنگ را پریشان و ضایع می‌سازد. یکی از کارهای بزرگ چشمگیر نقد روانکاوانه، کوشش برای حلاجی همین *Moha*؛ [علفهای هرز] است. معذالک کار این نقد بیشتر به عارضه‌شناسی، یا تمایل به این که این نیرو به عنوان انحرافی فرهنگی ملاحظه شود (گرچه بعداً این امر محدود به شناخت ناکامیهای عصبی هنرمند شد) نتیجه کار از آب درآمد. اخیراً توجه به فروید و نیچه در فرانسه وضعیت را التیام بخشیده است، اما ما نیاز بیشتری به توجیه این علف‌های هرزی که در دل ادبیات نفوذ پیدا می‌کنند داریم. این یک روند نقد تحلیلی است که با کارآیی توسط ژرژباتای در ۱۹۳۳ با *LaNotion depense*[20] آغاز شد. از آن زمان تاکنون این چالش دنبال نشد جز در اثر موریس پکهام به‌نام *Man,s Rage for chaos* و *The Performing self* اثر ریشارپوریه[21].

تاثیر متقابل نظم و بی‌نظمی بر یکدیگر، مفهوم اساساً پراکنده و نامجموع متن ادبی را تشکیل می‌دهد. معذالک در این چارچوب، یک نظام کامل از مسایل ژنتیکی که از ۱۹۴۴-۴۵ با مخالفت ویسمات ـ بیردسلی به هدف‌های طرح این مسایل، مطرح شده بود حَمله‌ای که در اثر عمیق او به‌نام: «منشأ تولد: سفسطه‌ای دیگربار» فراموش شده گشت، ادامه یافت. مطمئناً شخص می‌بایست احساس کند که

---

* علفهای هرز، یا Setaria itcrlia

دوگانگی‌های کاهش‌ناپذیر ـ ذهنیت / عینیت / درونی / برونی / شاعر / شعر / و از این قبیل ـ که بوسیله ویسمات و سایرین دو دستی چسبیده شده است، به سختی قابل تفاهم و تشخیص است. افزون بر این بخش بزرگی از ادبیات مدرن از خوانندگان خود مصراً می‌خواهند که خیزی عامدانه بسوی شناخت روح نویسنده و روح خویشتن بردارد (نگاه کنید به اثر تریلینگ به نام درباره آموزش ادبیات مدرن و یا اثر بلاکمور، *Anni Mirabiles*[۲۳]) مرزهای سخت و سفت میان شخص و عین خارجی یا میان نفس و جهان این‌ها یک رشته مبانی مفید و در همان حدّ مقدماتی و تعلیماتی پدید می‌آورد؛ با این همه کاری جز توصیف یک واقعیت تحلیلی ندارند «هرگونه بازنمودی [از پدیده‌های فکری و هنری] اثر منفرد شخص نویسنده و بیان کننده اندیشه و صور احساس اوست، اما این صور اندیشه و احساس با ملاحظه رفتارها و کنش‌های دیگران ذوات مستقلی نیستند. اینها وجود دارند و شاید تنها برحسب روابط درونی ذهنی با یکدیگر است [شخص و دیگران. م] که تمامیت معنا و غنای خود را به‌دست می‌آورند[۲۴]» اگر ما با گلدمن در این نظر همراه باشیم آنگاه مسئولیت ما خطر کردن درشکستن مرزبندی‌های اولیه است.

من فایده خاصی در تأکید به این مطلب نمی‌بینم که یک شعر اثری است تک افتاده که با زندگی مستقلی از هرگونه بافت: زیرا که به وضوح چنین نیست. هر شعر یا شاعری اجباراً تبیینگر عمومیتی است. آنچه که برای یک نظریه‌پردازی انتقادی جالب توجه است تعیین کردن آن است که شاعر یا شعر را کجا و کی می‌توان گفت که تبیین‌گر مختارِ (مشخصاً و آگاهانه) تمایزها و اشتراکها است. در اینجا آفرینش، یک ایدۀ ساده تجربی مانند تاریخ تولد که قدرت توصیف خاص‌از وراثت را با خود ندارد، نیست، بلکه آزمونی مفهومی از تفسیری انتقادی است. پذیرش این که ما اکنون چند فرضیه درباره تولید تکوینی ادبی داریم یک مسأله است و این که قطعاً نمی‌توان دارای نظریه قانع‌کننده تکوینی (ژنتیکی) درباره ادبیات بود مسأله دیگری است. رهیافت لودیت به آنچه سرانجام دید منتقد به عنوان یک موجود ذی‌شعور تاریخی قرار می‌گیرد ـ ظرفیت آن که فرضیه‌پردازی تکوینی نماید ـ انکار شدید سهم انسانی زن یا مرد [نویسنده] است. زیرا که فرضیات تکوینی، مانند آنکه چگونه و چرا فلان و بهمان اثر نوشته شده است، یک جاده یک‌طرفه ارجاع به

«یک» اثر، به یک «زیستنامه» یا «یک» جامعه و از این قبیل نیست همچنانکه مطالعه درباره متون و شمایل و مجسمه‌ها، همواره لزومی ندارد که با حذف بافت تاریخی که متن را در محاصره دارد، توام باشد. فرضیه تکوینی، انگاره دخالت عامل انسانی را در متن می‌پذیرد ـ نه این که یک طرز فکر جسورانه مستقل را بپذیرد. اما تفسیر عقلایی این مختصر می‌بایست تا آنجا پیش رود که جزیی از دیالک‌تیک شکل‌دهنده آنچه که منتقد [مرد یا زن] انجام می‌دهد، باشد. این آگاهی به وضوح در راه ساخت یک شیوه انتقادی پالایش یافته و افزونتر می‌شود.

شاید یکی از راههای تجسم مسایل زیبایی‌شناسی تکوینی ترسیم متن به عنوان یک حوزه پویا است [دینامیک] بیش از قلمروی ایستا [استاتیک] که از تعدادی کلمات ساخته شده، باشد. این حوزه قطعاً دارای طیفی از ارجاعات است، یک نظام شاخک‌ها است (که من آنرا وابستگی‌های سببی* می‌نامم)، بخشی بالفعل، بخشی بالقوه: وابستگی به نویسنده، به خواننده، به یک موقعیت تاریخی، وابستگی با سایر متن‌ها با گذشته و حال. به عبارت دیگر هیچ متنی تمام شده نیست زیرا همواره توسط یک خواننده تازه، گسترش بیشتری پیدا می‌کند. حال وظیفه منتقد بطور روشنی درک این نکته است (و در اینجا منظور از درک یک کنش و کار تخیلی است) که متن چگونه بوده و چگونه ساخته شده است. شرح و بسط‌ها چندان به جزئیات نمی‌پردازد، کار پژوهش شخص را مستقیماً بطرف متن به عنوان یک کل فرهنگی زنده و زیبایی شناختی هدایت می‌کند. از این‌ها گذشته منتقد متن را از ابتدا تا انتها در ابعاد آن تقلید یا تکرار می‌کند، نه بی‌شباهت به کار پیرمنار، یا مانند پروست در تقلیدهای هنری خود از فلوبر، بالزاک، رنان، گنکورها. پروست در بازسازی نویسندگانی که تقلیدشان می‌کرد از ابتدا تا انتهای قطعه، این خود اوست که هدف را تعیین می‌کند. تنها در بازسازی است که می‌فهمیم چه چیزی ساخته شده و برای شخص یک خلّاقیّت کلامی و نوشتاری چه مفهومی دارد: این جوهر ضرب‌المثلی ویشی [شهری در فرانسه] است. و این ضرب‌المثل برای آن منتقد ادبی که برایش تکوین اثر یک انسان به همان اندازه جالب است که وجود آن، از اعتبار کمتری برخوردار نیست.

---

* Affiliative

## تأملی بر نقد «چپ» امریکایی

هرگز پیش از این در تاریخ فرهنگ ادبی امریکا در اطراف مسایل نقد ادبی بحثی چنین دامن گستر و جدّی؛ گاه فنی و اغلب جنجال برانگیز وجود نداشته است. هر منتقد یا استاد ادبیاتی از این بحث تاثیر پذیرفته است. معهذا هنوز یک موافقت خودجوش بر این نکته که در این شرب‌الیهود نقد چه چیزهایی اصلی و یا حتی چه مسایلی مهم است وجود ندارد. شاید این درست باشد که حتیٰ بسیاری از مکتب‌های نقد (در میان آنها، نشانه‌شناسی، هرمنیوتیک، مارکسیسم، ساختارشکنی) می‌تازند تا که اصول سرسختانه خود را ادامه دهند[1] لیکن جوّ عمومی نقد، مخلوطی است از تأثیر کم یا بیشتری که منتقدین، از مکتب‌ها، شیوه و اصول مسلط نقد پذیرفته‌اند. معذالک تقریباً حتمی است که هیچ‌کدام اهمیت جامعه‌شناختی و در همان حد هم اهمیت روشنفکرانه آن بخش وسیع، که هواداران آنچه را که ما «نقدنو» می‌خوانیمش از آنچه که نقد سنتی یا قدیم، جدا می‌کند، دست‌کم نمی‌گیرند. تمام منتقدین توسط این تقسیم‌بندی غالباً تبعیض‌آمیز به دو قطب تقسیم نمی‌شوند. اما من تصور می‌کنم آنچه که قابل ملاحظه است این است که در مباحثِ هر یک از طرفین علاقه‌ای شخصی به چشم می‌خورد که نه تنها کار طرف مقابل اغراق‌آمیز و سطحی جلوه‌گر شود، بلکه اعضای گروه خودی نیز، اگر بتوان گفت، چنین وانمود می‌شوند. برای مثال یک ساختارزدا*، در سخن گفتن از

---

* deconstructionist

نقد پیشتاز هنگامی که مشغول تحلیل جملاتی از روسو، فروید و پاتر* است، چنین بنظر می‌رسد که در حال مقابله با اندیشه غربی است، برعکس منتقدینی که معتقدند که در لوای تعقل، درستی و خانواده سخن می‌گویند وقتی که درباره ایده‌ای که می‌خواهد بگوید کلاً سخن اومانیسم درباره چیست حتی به بی‌اعتبار کردن بدون قصد آثار خود روی می‌آورند، که البته این کار ظاهراً با ساده کردن قواعد وحشتناک تحقیقات آکادمیک برای قابل فهم کردن کارشان به عنوان یک محقق صورت می‌گیرد.

بدون تأمل در جنبه‌های گسترده این مقابله ما به درستی امید شناخت جزئیاتی که واقعاً در نقد و نظریه ادبی امروزی رواج دارد نخواهیم داشت؛ اگرچه می‌توانیم با دقت از الگوهای معینی که هم برای نقد و هم برای تاریخ، جامعه و فرهنگ مشترک که آنها را پدید آورده است، سخن گوئیم. یکی از نکات مهمی که درنظر دارم آن است که اگر مباحثات آتشین میان، مثلاً آبرامز و هیلزمیلر یا میان جرالدگراف و دسته‌ای که اصطلاحاً مکتب ییل [دانشگاه ییل. م] خوانده می‌شود یا بین فلان و فلان مجله و مجلات کوچک دیگر درگیر باشد که بنظر رسد که تعیین کننده مشخص مرزی است میان مواضع جناح راست و یا قدیمی یا جناح چپ و جدید این تباعد در هر دو سوی مجادله، میان بلاغت نظریه‌پردازی و واقعیات عملی نیز شباهت نزدیکی به این اختلافات دارد. البته این امر همیشه در مباحث جدلی وجود دارد: ما در نظریه‌پردازی آن می‌گوئیم که در عمل انجام نمی‌دهیم بلکه آنچه را که بنظر می‌رسد با آن مخالفیم صورت می‌دهیم. این است که می‌بینیم، نقد تازه‌ای اکنون در حال موضعگیری بر ضد آن چیزهایی است که بصورت متداول محافظه‌کارانه نامیده می‌شود، این نقد به نحوی آگاهانه وظایف جناح چپ در سیاست را به دست گرفته و گویا چنین استدلال می‌کند که برای انقلابی ساختن اندیشه، عمل و حتی جامعه اهمیتی ندارد که چه می‌کند و چه خلق می‌نماید بلکه مهم است که درباره خود و مخالفین خود چه می‌گوید. درست است، کارهای واقعاً مهمی پدید آمده است که این نقد می‌تواند بدانها ببالد. آثار اصالتاً مبتکرانه و حتی انقلابی در

* Pater

نظریه‌پردازی انتقادی و تفسیری وجود دارد و این همه با زره‌پوشی از دفاع، حمله و شرح و بسط برنامه‌ریزی شده. پر از شرح و تفصیل در میان گرفته شده است: بلافاصله انسان به یاد آثار هارلدبلوم و مباحث تکراری درباره آن میافتد. اما در اصل، آثار بلوم و آنچه درباره خود از خشم و ستایش در زمینه‌های نظری پدید آورده، بی‌کم‌وکاست در سنت آکادمیک باقی مانده است. متون، نویسندگان و دورانهای ادبی در درون یک ملاک عموماً توافق شده و شناخته شده‌ای قرار گرفته‌اند، اگرچه کلمات و عباراتی که آنها را توصیف می‌کند بطرزی چشمگیر بستگی به آن دارد که مخالف آرای بلوم، هستند یا موافق او.

در برابر چنین نظراتی پاسخ من به سهم و نوبه خود این است که من قایل به تلخیص هستم* و دیگر آنکه نقد اجباراً محدودیت آکادمیک پیدا کرده و از خیابانها ـ تنها نه به دلیل حالت موقرانه‌اش ـ برچیده شده است. هر دو ایراد در حد خود قابل توجیه است. ولی آنچه من بیشتر قصد دارم بگویم (با نوعی تعمیم شتابزده) این است که شیوه مخالف‌خوانی** نقد جدید دقیقاً عرضه کننده عقاید و تجاربی که در هر حال گفته و یا کرده شده نیست، بلکه بیشتر محکم کننده و تضمین کننده ساختار اجتماعی است که این عقاید و تجارب را تولید کرده است. بطورمثال ساختارشکنی طوری عمل می‌کند که گویی تمدن غرب فاتحه‌اش خوانده شده: تحلیل‌های نشانه‌شناسی استدلال می‌کند که کارهایش معادل کارهای علمی است بنابراین انقلابی اجتماعی در دانش انسان پدید آورده است. مثال‌های زیادی می‌توان آورد ولی من تصور می‌کنم آنچه که می‌خواهم بگویم بی‌واسطه فهمیده می‌شود. در واقع بحثهای مخالفت درمیان است بدون آنکه مخالفت واقعی درکار باشد. در این زمینه حتی مارکسیسم هم اغلب اوقات با مقتضیات لفظ‌پردازانه همگام شده، باکی ندارد که امتیازات صادقانه انقلابی‌اش را تسلیم کند.

تمام اینها راه طولانی توجیه این امر است که چرا در عنوان مقاله من واژه «چپ» در داخل علامت نقل‌قول، بصورت تردیدآمیزی آمده است. همچنین من انتقال مفهوم چپ در سیاست را به چپ در ادبیات کار دشواری می‌بینم. بدیهی است

* Reductionist ** Oppositional Manner

میان آبرامز و دریدا یا هیلر مقابله‌هایی است، اما آیا با ضرس قاطع می‌توانیم گفت که آنچه مایه اختلاف است، که در اوج شدت خود چنین پرسشی است که دیدگاههای ساختاری [روبنایی] کدامیک ارزنده‌تر است؛ بپای قاطعیت آشکار دو دیدگاه متفاوت می‌رسد؟ اما منتقدین قدیم و جدید هر دو به این راضی‌اند که خود را محدود به مسایل آکادمیک ادبی کنند، محدود به نهادهای موجود درسی و دانشجویان ادبیات را به خدمت انگاره‌های غالباً مسخره و خودبزرگ‌بینی‌های همیشه اشتباهی که گویا بحث‌های آنها بر نوع بشر تاثیر قاطعی دارد، درآورند. در پذیرش این محدودیت‌ها چپ سنتی در ایفای نقشی خالصانه سیاسی، کم‌تر از راست کذایی دورافتاده و پرت‌تر نیست. در حقیقت آنچه که وضع فعلی را متمایز می‌سازد از یکطرف عبارتست از جدایی بسیار ژرف میان نقد ادبی با مسایل مهم فرهنگی، سیاسی، اخلاقی و اقتصادی روز که تاکنون در تاریخ فرهنگی امریکا سابقه نداشته است و از طرف دیگر نوعی لفظ‌پردازی، تظاهر، موضعگیری (بگذار رک‌وراست باشیم) که دیگر چندان مدعی ارائه فلاکتهایی از آن دست که از الزامات وجودی سیاست دشمن روبرو است، نمی‌باشد. یک تن از غبار رسیده جهان‌های دیگر متحیر می‌ماند وقتی می‌شنود، منتقدین قدیمی این منتقدان تازه را خطرناک می‌دانند. این تازه‌وارد می‌پرسد برای که اینها خطری دارند؟ کشور؟ اندیشه؟ مراجع؟

یک نگاه سریع به تاریخ روشنفکری اخیر ماجرا را نیک باز می‌گوید. هرکس به راحتی می‌تواند در مورد فرهنگ امریکا، در دهه بیست تا پنجاه آنچه که دانیل آرون درکتاب خود به نام نویسندگان در جناح چپ مستقیماً بر آن گواهی داده، دسترسی پیدا کند. بدون تردید، درست است که مباحث روشنفکرانه در این کشور در آن سالها عمدتاً با زبانی که سیاسی بود رابطه مستقیمی داشت، برای مثال کارهای مردانی چون راندلف‌برن و جوزف‌فریمن از مسایل جنگ یا عدم مداخله، مبارزه طبقاتی، استالینیسم یا تروتسکیسم تفکیک‌ناپذیر است. اگر ما احساس کنیم که این نویسندگان فاقد زیروبمب‌هایی‌اند که معاصران منتقدشان در آثار خود دارند ـ الیوت، والری، ریچاردز، امپسون ـ در عین حال به خوبی احساس می‌کنیم که آگاهی آنها از ادبیات به عنوان ادبیات (یعنی ادبیات، به عنوان چیزی بیشتر از یک ساختار

ایدئولوژیک) بنحو بسیار مؤثری قوی بوده است.

ادموندویلسن* در به سوی\ایستگاه فنلاندی می‌گوید در آثار نخبگان آنها نظمی عالی از اندیشه و دانشوری، همچنین پیچیدگیهای قابل ملاحظه سیاسی و تعهدی تاریخی وجود دارد که هیچ‌یک از اینها از راه حقنه‌های تبلیغی شفاناپذیر، یا آنچه را که ما مارکسیسم مبتذل و عوامانه می‌گوئیم، نمی‌تواند ظاهر شود. هنگامی که در این دوران بی‌وسروته و بی‌شکلی که من کلاً آن را «تاریخ اخیر فرهنگی» می‌خوانم، یک منتقد معتبر آکادمیک می‌خواهد جای خود را در مسئولیت در برابر جهان پیدا کند، امکان دارد که به مقاله‌ای همچون مقاله ف.و.ماتیسن هم مواجه شویم که نام آن «مسئولیتهای منتقد» است و سال نوشتن آن ۱۹۴۹. ماتیسن شخصاً به عنوان یک مارکسیست از خود چیزی ارائه نمی‌دهد، اما این را روشن می‌سازد که منتقد ادبیات می‌بایست آشنا با مسایلی باشد که مارکسیسم با آن «آثار هنری زمان ما» را بررسی می‌نماید. استعاره غالب بر مقاله نوعی باغبانی است: انتقاد می‌تواند به مثابه یک باغ دربسته محدود باشد تا زمانی که منتقد متوجه شود «که زمین پشت دیوارهای باغ بارورتر است و مسئولیت منتقد تعویض شیوه‌ای است که با آن خاک را احیا کند» در اینجا تنها منظورش آن نیست که منتقدین می‌بایست خود را با «بنیادهای اقتصادی که زیربنای هر روساختی است» آشنا سازند بلکه منظور:

«مطلب این است که ما با بودن در دانشگاه نمی‌توانیم که از تمام امور جهان... روی برگردانیم... همان‌طور که ویلیام جیمز مطرح کرده است... جای واقعی برای یک متفکر درست در دل میدان جنگ، در نقطه مرکزی که نبرد درگیر است، می‌باشد. برای ما دشوار است آن‌طور که او از این تمثیل، درک روشنی دارد، ما هم داشته باشیم. در این معدود سالهای سرنوشت‌ساز، از زمانی که اولین بمب‌اتمی بر هیروشیما افکنده شد، هرجا که رو می‌کنیم با چنان نیروهای خطرآفرینی خود را روبرو می‌بینیم که احساس می‌کنیم شاید در خطرجویی موفقیتی کشف کرده‌ایم... اما اگر آنها مردمانی چون منتقدان که این مسئولیت را برعهده دارند که دریچه ارتباط حیات‌بخش میان هنر و جامعه را بازنگه دارند، در تکالیف خویش برای تدارک

* نویسنده و منتقد امریکایی (۱۹۷۲ ــ ۱۸۹۵)

اندیشه‌های همواره تازه برای جامعه ما دچار تردید و لرزش گردند، آنگاه این است آن خطر بزرگتری که ما را تهدید می‌کند[1]»

در این اظهارنظر الزامات اشتباه‌ناپذیری درباره نیروهای وسیع خطرآفرین پس از واقعه هیروشیما که می‌توان آنها را توسط «اندیشه‌های باطراوت» منتقدین از پیشروی بازداشت مطرح شده است. ما به راحتی به صداقت ماتیسن می‌توانیم لبخند بزنیم، چه امروز تعداد بسیار کمی از منتقدین مستقیماً آثار خود را مرکزی علیه این یا آن نیروی وحشیانه تاریخی قرار می‌دهند. از اینها گذشته هر خواننده پل‌دومن* می‌تواند به شما بگوید که زبان بحران برای نقد یک زبان بومی و رایج است، ولی او هشدار می‌دهد، که در چنین شرایط بحرانی مگر آن که زبان، خود نیز از بحران مستثنی نباشد وگرنه احتمال بیشتری به رازپردازی و سفسطه می‌رود تا نقد علمی واقعی. اما برای ماتیسن ادبیات و نقد از همان آبشخور تجربیاتی برخوردار می‌شوند که اقتصاد، تاریخ مادی و تضادهای اجتماعی. چنین گزاره‌ای با همه سادگی هستی شناختی بی‌ابهام و معمای خود، بسیار نامحتمل است که اکنون باز رخ بنماید، در حالی که آنچه را که دومن «دنیای فرور ریخته مصنوعی ما» می‌خواند، از قضای روزگار با ادبیاتی جور آمده است که زبان این ادبیات «تنها شکلی از زبان است که از دروغپردازی توصیف‌های بی‌واسطه آزاد است» با اینهمه کار ماتیسن به عنوان یک منتقد قابل ملاحظه بوده است: کتابهایی چون رنسانس امریکا نه بازگوی یک روح زیبای فریبنده است و نه یک جامعه‌شناسی زمخت شناخت را معرفی می‌کند. مسأله این است که باید نگریست که او چگونه با چنان حرارتی و بصورتی سیاسی بیست سال و اندی پیش، از مسئولیت‌های منتقد سخن می‌گفت و اکنون منتقدی مانند دومن (که نفوذ فعلی او بسیار چشمگیر است) توجه خود را بسوی عدم امکان وجود مسئولیت سیاسی و اجتماعی معطوف داشته است.

در نظر دومن، «معرفت فلسفی تنها هنگامی می‌تواند وجود داشته باشد که بر ضد خود روی برگرداند» این راه دیگری برای گفتن این نکته است که هر کس زبان را

---

* Paul de Man ، از منادیان پست‌مدرنیسم، اصلاً بلژیکی و در اواخر عمر استاد دانشگاه ییل امریکا بود. م

به عنوان وسیله‌ای برای برقرار کردن ارتباط با آگاهی‌ها قرار دهد در معرض سقوط در دام این اعتقاد است که او یا مرجع دارنده و مرتبط با آگاهی با زبان نیست که صاحب آگاهی می‌شوند، بلکه زبان خودِ آگاهی است و نه میانجی تسهیل کننده. از سوی دیگر، ادبیات اساساً شیوه‌ای درباره رازگشایی‌ها* است و برطبق آنچه که دومن می‌گوید زبان شعر فراخوان خلأ است [حضور وجود پوچی که گمان می‌رود با واژه‌های تصنیف‌های ادبی خودنمایی می‌کند که وظیفه اصلی آن رجوع به خود است و بنحوی طنزآمیز می‌داند که چنین می‌کند] با تازه گردانی همیشگی درک آن و مانند اشتیاق روسو، هرگز از فراخوانی مجدد آن خسته نمی‌شود، چنین بینشی به دومن اجازه می‌دهد که تأکید کند ادبیات در خواندن و بازفراخواندن و عنوان کردن پوچی و خلأ و تهی‌ها است که ادبیات می‌شود و ادبیات کذایی [درنظراو] هیچ زمان قوی‌تر از زمانی نیست که به خاطر آن که می‌بایست آگاهی عرضه کند ظاهراً سرکوب می‌شود. «بنابراین وقتی که منتقدین مدرن فکر می‌کنند که ادبیات را از رازآلودگی‌اش بیرون آورده رمزگشایی می‌کنند، در واقع این منتقدین با ادبیات است که جذب این رازها می‌شوند ولی از آنجاکه این امر ضرورتاً در شکل یک بحران رخ می‌دهد، آنها نسبت به آنچه که در وجودشان پیش آمده، بصیرتی ندارند. آن زمان که آنها ادعا می‌کنند که کار ادبیات را [مثلا] تمام کرده‌اند، ادبیات همه‌جا هست؛ آنچه را که آنها مردمشناسی، زبانشناسی، روانکاوی می‌نامند، چیزی نیست جز ادبیات که مانند هیدرا**، درست در آنجایی که ظاهراً سرکوب شده است، سری تازه برآورده است. اندیشه انسان به دنبال کارهای تحریف شده و کژومژ است تا که از روبرو شدن با بیهودگی و پوچی امورات آدمی طفره رود[۲].»

برخلاف دریدا که برای آثار او بعداً آشنایی قابل ملاحظه‌ای توسط دومن نشان داده شد، این یکی کمتر به نیرو و بهره‌وری از تحریف‌های انسانی علاقمند است (آنچه که دریدا آنرا*** *L,Impensé* می‌خواند) تا به نمایشهای مستمر و تکراری‌اش

---

* demystification

** Hydra = ماری در اساطیر یونانی که هرکول آن را کشت؛ دارای ۹ سر، که هر سر آن که کوبیده می‌شد به جای آن، دو سر دیگر سربرمی‌آورد اما هرکول با قطع سر اصلی کار او را ساخت.م

*** از نظر ادوارد سعید این یکی از کلمات اساسی اندیشه دریدا است، شاید به فارسی معادل ناانديشگی باشد یا ناانديشيده‌ها، برجسته کردن مفاهیم فرهنگی در برابر سرکوب سایر مفاهیم و تغافل از آنها. م

به اصطلاح تأکید محض تاکید گذارد. چنین است دلیل آنکه توجه اصلی دومن به عنوان یک منتقد، به طنز فرساینده است: او همواره علاقه دارد که نشان دهد هنگامی که منتقدین یا شاعران ـ منتقدان ناآگاهانه شاعران آگاهانه ـ باورشان آمده که چیزی برای گفتن دارند در واقع محال بودن فرض هر گفتاری را فاش می‌سازند، همان سرگردانی اندیشه که پل‌دومن بر آن است که همه ادبیات [های] بزرگ به آن بازمی‌گردند. معذالک این لکّ‌ولکّ‌های* روشنفکرانه در مورد عدم امکان بیان دومن را از اظهارنظر و بازهم اظهارنظر در موقعیت‌های بی‌شماری البته بسیار شایسته‌تر از بسیاری منتقدان، هنگامی که می‌خواهد بخشی از ادبیات را تحلیل کند، بازنمی‌دارد. من از این که دومن را آدمی جنجالی و جدل‌انگیز بخوانم امتناع می‌کنم، ولی از آنجا که او منتقدان را ترغیب می‌کند که راه واحدی را بر راههای دیگر ترجیح دهند، مسأله این است که در واقع می‌خواهد بگوید که از گفتن پرهیز کنید، گویی که برای مثال هرگونه پژوهشی تاریخی همیشه می‌بایست فراسوی ادبیات و دور از سخن گفتن جدی درباره آن باشد. چرا؟ چون اگر ادبیات بزرگ، رازگشوده شود، پژوهشها نمی‌تواند چیزی واقعی هرگز درباره جوهر آن به ما بگویند، چیزی که خود ادبیات آن را پیش‌بینی نکرده باشد. مهمترین چیزی که ممکن است اتفاق افتد آن است که خود منتقد، ساده‌انگار** شود که معادل با گفتن این است که او به مقدم بودن حق خود در رازگشایی ادبیات اذعان دارد. من مایل نیستم که دومن را به عنوان نماینده عمومی آنچه که این روزها در نقد ادبی اتفاق می‌افتد، معرفی کنم: کارهای او بسیار مهم است، قابلیت‌های او بسیار بیشتر از آن است که صرفاً نماینده یک وضعیت باشد. اما تصور می‌کنم او می‌تواند نمونه یک جریان روشنفکری مخالف، البته نه چندان به شیوه کاملاً روشنی، در برابر آنچه که بطور معمول هنجار مطالعات آکادمیک بشمار می‌رود، باشد. بنظر او اثار ادبی اغلب در موقعیت برتر بلاشرطی از تنازعات فرقه‌ای تاریخی قرار دارند، که این البته نه به علت قدرت آنها بلکه به علّت عدم قدرت پذیرفته شده در مورد آنها است: اصالت این کار بر این فرض استوار است که الزاماً از «ابتدا» خود را خلع سلاح کرده

* Hobbles ** demystify

است، گویی اثر از پیش می‌گوید که هیچ توهمی درباره خود و تخیلاتی که به جانب قلمرو پذیرفته شده صورت‌ها و شکل‌ها، مستقیماً می‌فرستد ندارد. بدیهی است این افکار بیان کننده گرایش عمده‌ای در تمام هنرهای نمادپردازانه قرن بیستم است، گرایشی که جاذبه‌ای قوی برای انواع گوناگون نقد فرمالیستی این قرن دارد: به تعبیر معروف مالارمه، در ژرفایش این انگاره مشاهده می‌شود که اگر دنیایی اصلاً وجود داشته باشد، می‌بایست درکتابی باشد یا باکتابی به سرآید و پس از آنکه این دنیا درکتابی آمد دیگر برای همیشه بخود واگذار می‌شود. خلاصه آنکه، ادبیات تنها خود را بیان می‌کند (این یک موضع افراطی است، بینش تفریطی این است که ادبیات درباره «هیچ» است): جهان ادبیات، جهان صورت و شکل است (فرم) و رابطه آن با دنیای روزمره واقعی همان‌طور که پل‌دومن می‌گوید یا بوسیله نفی یا توسط نظریه‌ای سخت طنزآمیز، [بازگون‌نما* نسبت به واقعیت. م]، نظریه‌ای که به اندازه استقامت و دوام ادبیات جدی است، نظریه‌ای براساس برهان خُلفی است که می‌گوید اگر جهان کتاب نیست پس کتاب هم جهان [انعکاس واقعیت جهان] نیست. شاید این حرفها آن‌طور که بنظر می‌رسد چندان هم دور از انتظار نباشد، مخصوصاً اگر ابعاد گستردگی آن راکه از عهد ارسطو تاکنون نقد ادبی به خود اجازه داده است که پذیرای انحرافات تقلیدی اغلب دزدانه و ناپذیرفتنی آن باشد، بیاد آوریم. اما نقد دومن برخی تکیه‌گاههای موجه را درکنار خویش دارد، زیرا، و آن‌طور که بعضی‌ها دوست دارند بگویند یکی از پیشروان «نقد متافیزیکی اروپا» است. در کار او ما یکسره به داخل آن واقعیت بشدت جامعه‌شناختی و تاریخی که «چپ» مخالف خوان امریکایی معاصر از آن بسیار تاثیر پذیرفته، یعنی نقد اروپایی بویژه فرانسوی یورش می‌بریم. انسان می‌تواند شماری از دلایل تغییر دراماتیک زبان در صحنه نقد راکه طی سالهای ۱۹۶۰ اتفاق افتاده برشمارد، کاری که من قصد انجام آن را ندارم. اما این شایسته گفتن است که میان تاثیر نقد اروپایی بر موقعیت‌ها و اصطلاحات انتقادی ما، تفوق «مطالعات انگلیسی» در حوزه ادبی به پایان رسید. اغلب مکتب‌های نقد ادبی بر شیوه‌های آکادمیک سلطه داشتند و حتی در واقع

* Ironic

دنیای روزنامه‌نگاری مبتنی بر آثار نویسندگان مدرن بریتانیایی و امریکایی بود و نیز این فکر وجود داشت که مفاهیم برتری ملّی ـ در مفهوم کلی عبارت ـ لازم است که بر امور نقد سیطره داشته باشد. از جمله مؤمنان حوزه کذایی، اینانند آرنولد در آغاز و سپس لی‌وایز، امپسون، ریچاردز و بیشتر منتقدان نو جنوب. منظور من این نیست که بگویم اینان مردانی کوته‌بین و صاحب افکاری محلی‌گرا بودند، اما این‌قَدر هست که برای آنان هر چیز خارج از دنیای انگلوساکسن می‌بایست گرایشی به منظورِ تأمین نظرهای انگلوساکسنی داشته باشد. حتی تی ـ اس ـ الیوت جهانی‌ترین منتقد دوران تا اوایل سالهای دهه شصت این قرن، در شاعران اروپایی مانند دانته، ویرژیل و گوته حقانیت ارزشهایی چون سلطنت، سنت مستدام و غیرانقلابی و ایده مذهب ملی را مشاهده می‌کرد. بنابراین سیادت فکریِ الیوت، لی‌وایز، ریچاردز و منتقدان نو؛ نه تنها همندا با آثار اساتیدی چون جویس و خود الیوت، استیونس و لارنس و منتقدان نو است بلکه همچنین با گسترش جدی و خودگردان مطالعات دانشگاهی، تحولی که در آن زمان با «مطالعات انگلیسی» به عنوان موضوع، زبان و دیدگاه [ایستار] مترادف بود، همنوایی دارد.

در بهترین صورت خود، [مطالعات] «انگلیسی» لیونل تریلینگ، و ـ اِ ـ ویسمات، روبین‌برودر و یک گروه کوچک دیگر را به عنوان مدافعینی برتر، عمیقاً هوشمند، انسان و بسیار متنوع، همراه خود دارد. اما با این دسته از دو راه مقابله شد ـ درست پیش از شکوفا شدن فرانسویان ـ یکی درونی و دیگری بیرونی. مقابله درونی چنین بود که مکتب «انگلیسی» تنها یک ایدئولوژی ضمنی و مبهم و نه شیوه‌های سهل و ساده ارتباط‌پذیر تولید می‌کرد. دلایل پیچیده‌ای برای این امر وجود دارد و آنها که کوشیده‌اند موقعیتی که چیرگی آن باعث این موضوع شده را توصیف کنند الزاماً بسوی چیزهایی همچون بیزاری از استالینیسم، جنگ سرد، کنار گذاردن نظریه‌پردازی و غیرتاریخی و متناقض بودن ارزشها، تعهد و حتی ایده‌های مربوط به «سبک» روی آورده‌اند. در اینجا آنچه که برای من جالب است، اگر بصورتی کلی بگویم، همان است که این مکتب را جنبه اندیشمندانه بخشیده است: گونه‌ای سنجشگری [نقد] که اساساً مبتنی بر یک پالایش دائمی است. در حالت ناگهانی رقابت و گستردگی که پس از اسپوتنیک پدید آمد [قمر مصنوعی اتحاد شوروی

سابق . م] توسط *MDEA* هزینه‌های برنامه‌های مختلف برای زبان به عنوان یک [عنصر] امنیت ملی تامین شد که هدف آن پالایش زبان انگلیسی بود، بدون آنکه «قدرت» ما را به عنوان یک کشور افزایش دهد. پایان نامه‌های دانشگاهی عبارت از یک تحقیق دقیق تک‌نگارانه تاریخی* نبود بلکه مقالات احساساتی ازکار درآمد، دانشجویان زبان انگلیسی، خود را بخشی فرعی و در نقطه دور از آنچه که می‌توان مهم دانست، حس می‌کردند. در بهترین صورت خود، نقش زبان انگلیسی نقشی ابزاری بود (این همان چیزی بود که آشکارا در دهه شصت مورد مخالفت و عکس‌العمل ریچارددااهمن و لویی‌کامف قرار گرفت هر چند کارگزاران آن مانند تریلینگ، آبرامز، ویسمات [به عنوان مراجعی غیرایدئولوژیک] مجدداً اطمینان می‌دادند که آنچه واقعاً مهم است سبک، انسان‌گرایی و ارزشها است. نتیجه نهایی همه این کارها نوعی ضعف بومی و ماندگار در مطالعات «انگلیسی» شد، زیرا تاکجا می‌توان در چنین شرایطی رهنورد شیوه‌ای بود که صرفاً درکار پالایش زبان باشد؟

به عنوان یک نمونه درخشان و مبتکرانه پالایش ادبیِ که وجود دارد، می‌توان به آثار نورتروپ‌فرای اشاره کرد که چیرگی نظریه‌پردازی پرجلایش بر تمامی حوزه مطالعات انگلیسی در دهه پنجاه‌وشصت سایه افکنده که بخشی از آن را می‌توان مدیون جوّ پالایش زبان (که او آن را ارج می‌گذاشت و درکالبد شکافی خود آن را گسترش داد) دانست که بر خلأ نظریه‌پردازی تاریخی غلبه کرد.

به عنوان نمونه‌ای کلی از ضعف و بی‌حاصلی همین پالایش هم می‌توان از انبوهی تولیدات مختلف ادبی ذکرکرد (جویس، کنراد، پاوند، الیوت) که هرگز حتی بنظر هم نرسید که جزیی منسجم از حرکت کلی بسوی شناخت [انتقادی] باشند. بنابراین بصورتی منحصربفرد و شاید هم معماوار نقد ادبی مدرن در درجه اول خود را نه با زمان حاضر بلکه باگذشته نزدیک و بلاواسطه خود همراه می‌کرد که مکرراً ارزیابی و ارزیابی مجدد می‌گردید و در درجه دوم دست‌اندرکار تولید حقیقتاً ناهمگون مجموعه‌ای از نوشته‌هایی بود که عموماً به عنوان کارهای مقدماتی پذیرفته می‌شد. نکته در اینجا است که این کارهای دست دوم ـ مانند متون ادبی

---

* Historical Monograph

خود دومن ــ از ابتدا فاقد پیچیدگی و رمز بود ـ جلوه‌گری بسیار درباره خود داشت که وهم و خیالی درکار خود ندارد، فرعی بوده، بی‌آزار و از لحاظ عقیدتی خنثی مگر درون دایره‌های هرچه بیش و بیشتر تخصصی شده حرفه خود. مبارزه دوم با «مطالعات انگلیسی» جنبه بیرونی داشت. در اینجا من این نکته را مفید می‌دانم که مفهومی که بطور اساسی اول بار توسط جرج‌استاینر، ابراز شده است و آن «فرا ـ مرزی*» است به‌کارگیرم. بار دیگر در این مسأله بسیار چیزها است که باید گفته آید و بار دیگر من باید به تلخیص و انتخاب بپردازم. در این باره بازارکتابهای گسترده کاغذکاهی و همراه آن افزایش دراماتیک ترجمه‌ها از زبانهای خارجی در میان است و نیز تاثیر تدریجی بعضی از قلمروهای خارج از حوزه «زبان انگلیسی» نیز مطرح است، حوزه‌هایی چون روانکاوی، جامعه‌شناسی و مردمشناسی، تاثیر پراکنده (باری به هر جهت زیر نظر نهاد فرخندهٔ *NDEA*) در ادبیات تطبیقی و به همراه آن شأن پرهیبت منتقدین بی‌غل‌وغش فرا ـ مرزی همچون اویرباخ، کورتیوس و اسپیتزر؛ و سرانجام آنچه راکه به نظر می‌رسد صرفاً وجود اتفاقی نقد پیشرو اروپایی در صحنه ادبی ما باشد، دخالتی که ابتدا توسط افراد مقیم در این کشور همچون دومن و ژرژپوات صورت گرفت و سپس با آمدن دیدارکنندگان، که از خارج می‌آمدند. نکته مهمی که باید خاطرنشان ساختِ آنکه در این پیوند زدن حضور اندیشمندانه مارکسیسم را در قالب واردات خارجی در قلمر چالش بیرونی [مبارزه دوم با مطالعات انگلیسی. م] نمی‌توان درنظر نداشت. تا آنجاکه من می‌توانم بگویم آن نوع مارکسیسمی که در بخش‌های‌ادبی [دپارتمان] دانشگاهها کاربرد داشت یا بیان می‌شد، وابستگی بسیار اندکی به نهضت رادیکالی که با عصر مک‌کارتیسم در آمریکا، پایان گرفت دارابود. مارکسیسم جدید، بخشی نتیجه رغبت به نقد فرانسوی و پس از آن مکتب فرانکفورت بود و بخشی دیگر به سبب موج عمومی جنبش‌های ضد جنگ در دانشگاهها. این کار بصورت یک کشف ناگهانی صورت گرفت، همان‌طورکاربست آن در مورد مسایل ادبی ناگهانی بود. ضعف اساسی آن فقدان یک سنّت نظری یا فرهنگ پیوستار بومی مارکسیستی بود که آن را و جدایی آن را با

* extraterriorality

هرگونه مبارزه سیاسی ترمیم کند. مجموعاً مقابله بیرونی و درونی با مطالعات انگلیسی تعیین کننده بود، اما تنها در حدّ بسیار محدودی. فهم این مطلب بسیار مهم است که در دوران خیزشهای بزرگ دهه شصت، نهاد آکادمیک ادبی که برای سالها عادت کرده بود که کارخانه تولید اندیشه‌ها و جستارهای پالایش یافته باشد، زمانه از او تقاضای عاجلی برای انطباق داشت. مفهوم این امر در واقع این است که تدریس و تحقیق می‌بایست بیشتر نشان دهنده این امر باشد که به چه صورتی شاهکارهای ادبی با واقعیت معاصر مربوط می‌شود، یعنی با خواندن سویفت یا شکسپیر، بتوانیم «فهم کنیم» که شقاوت بر انسان یا جدایی‌های نژادی [آپارتاید] چه اندازه اهریمنی است. درگفتن این نکته من تردید اندکی دارم که انقلاب انجمن زبان مدرن که بسیار هم تحسین شده، تنها تغییرات بزک کرده‌ای ایجاد کرده و این تغییرات نیز نشانی از اراده‌ای معطوف به تغییری متنوع در محققان صاحب نیت حسنه نداشت بلکه بیشتر قصد تغییر در عمق و جاذبه‌های ایدئولوژی پالایش را که حتی همین توان‌آزمایی بالقوه خشن را به سوی خود کشاند، در سر می‌پروراند. درست است، باید گفت گرایشی خارق‌العاده و نه البته بیدارکننده در لفظ‌پردازیهای مکرر مخالف‌خوان و معترض در سالهای اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد وجود دارد. واژه‌ها ناگهان «تکنیکی»تر و بصورتی خود ـ آگاه «دشوارتر» می‌شوند، جدلهای بارت ـ پیکار*، تولدی دوباره یافته و حتی در بسیاری از مجلات، گردهمائیها و بخشهای [دانشگاهی] بازآفرینی می‌شوند و عدم خشونت ـ کلمه‌ای که برای اغلب ما دارای بار معنایی مفیدی است ـ الهامبخش موقعیت «نظریه‌پردازان ادبی» می‌شود، موضعی که حقیقتاً در فهرست بخشها و قسمتهای ادبی همین ده سال پیش غیرقابل تصور بود. جستجوی خاصی برای طرحهای میان رشته‌ای، برنامه‌ها «اندیشه‌ها» و اداواصولها در میان بود و این همه تأکیدی بر بعدی داشت که شخص نمی‌توانست از اشعار دُن گفتگو کند بدون آنکه به یاکوبسن و حتی شاید اشعار شعرای کشورهای اروپایی لاتین زبان و یا لااقل بدون اشاره به یک استعاره و یا مجاز مرسل بپرهیزد. بنابراین از یکطرف شما دارای نمودهای ناب یک فرهنگ

* Piccard

فرعی نظریه‌پردازی مخالف در برابر سنت‌های جا افتاده در آکادمی‌های ملی هستید و از سوی دیگر صاحب سنت‌های کهن که به حمایت از اومانیسم، ظرافت، ادراک صحیح و مانند آن می‌جنگد. مسأله این است که آیا در این نمونه‌ها عمر و زیداز یکدیگر واقعاً متفاوتند [این دو گروه] و یا آنکه هر یک از آنها مکلّف است که کاری تولید کند که هم بلاغت و لفظ‌پردازی طرف مقابل توجیه شود و هم دفاع قوی اخلاقی دیگری در برابر آن.

معهذا من به طرف «چپ» مناقشه علاقمندم و نقطه شروع واقعی برای من گفتن درباره دو نکته‌ای است که چپ به آن دست نیازید. نخست آنکه در نظر آورید که در مطالعات ادبی امریکایی یک‌ربع قرن گذشته، یک تحقیق بزرگ تاریخی که بتوان آن را (تجدیدنظرطلبانه) نامید یافت نمی‌شود، من این صفت آخری را برای این به کار بردم که مقایسه‌ای کرده باشم که در مطالعات تاریخی آمریکا در آثار ویلیامز و الپرُویتز* و کولو** و بسیاری دیگر چه می‌گذرد. چون بالاخره بعد از هر آنچه گفته و کرده شده برای حضور یک تفسیر متین، یک نظم تاریخی، می‌بایست یک تاریخ مؤثر و یک کار مؤثر و مستند، با درگیری کارا با مسایل تاریخی واقعی و بالفعل در میان باشد. تردیدی نیست که یک کار منفرد ادبیات در حدقابل ملاحظه‌ای به علت ساختار صوری آن است و این امر نیز بستگی به توانایی منظم مادی، قصد، ظرفیت و یا اراده دارد. با اینهمه بخش بزرگ مطالعات ادبی [امریکایی] حتی در مطالعات گوناگون مارکسیستی از سیطره غیبت بعد تاریخی برخوردار است. بررسیهای تاریخی جناح چپ با این انگاره که تفسیر مطلقاً بر تکنیک [صناعت ادبی] یا فصاحت و بلاغت استوار است کنارگذارده شده است، گویی که هر یک از این دو کفایت و شایستگی جداگانه‌ای برای نظریه‌پردازی ادبی محسوب می‌شود. افزون بر این تمامی توجه به فرهنگ مخالفت [یا مخالفت کردن. م] (که عبارتست از معرفت و آگاهی که اساساً برای مقابله و تغییر عقاید پذیرفته شده، نهادهای تثبیت گردیده، ارزشهای مورد تردید است) مآلاً به تسلیم در برابر پالایشی غیرتاریخی، برمبنای آنچه که در لحظه حال تعیین شده، پذیرفته شده و از همه بالاتر تعریف شده،

---

* Alperovitz　　** Kolo

می‌انجامد. انسان اطراف خود را که می‌نگرد کمتر موردی از گرایشی پیدا می‌کند که استدلال کند، برای مثال که چگونه کتاب دوست دو جانبه ما* می‌تواند اگر در قالب بیش و بیشتر یک رمان به حساب آوری، مفهوم آن این است که دلپذیر و دلپذیرتر است و بهتر و بهتر فهمیده می‌شود، و خلاصه تصویر دقیقی از نظریه‌پردازی تودرتوی قصه‌نویسی است، که شرایط خواندنی آن و استحکامش مبتنی بر دستور [گرامر] رسمی زبان، تجریدات خلاق و ساختار ذاتی است. در این توصیفِ من البته عناصر نقیضه‌پردازی موجود است اما نکات دقیق و جدّی نیز یافت می‌شود.

ملاحظه دوم آن روی دیگر سکه است، که مطالعات ادبی جناح چپ نه آنکه آثاری در مبارزه یا تجدیدنظر در ارزشهای غالب نهادها و تعریفهای موجود به‌جا نمی‌گذارد بلکه گامهای مؤثری هم در تثبیت آنها برمی‌دارد. به صورتهای مختلف این مطلب بسیار جدی است.

در تاریخ انسان، هیچ جامعه‌ای شناخته شده نیست که توسط قدرت و مرجعیت اداره نشود و همان‌طور که گرامشی بارها تکرار کرده است هر جامعه‌ای می‌تواند به دو طبقه وابسته به یکدیگر حاکمان وتابعان تقسیم شود. اگر ما جامعه را به عنوان توزیع کننده پویای قدرت‌ها و موقعیت‌ها بشناسیم، در این مفاهیم بنیادی جایی برای ایستا بودن مشاهده نکرده طبقات حاکم و محکوم را جزیی از مقوله‌های توامان سخت پیچیده و بسیار قابل دگرگونی ملاحظه می‌کنیم. با به‌کارگیری اصطلاح‌شناسی گرامشی در این مورد، می‌توانیم جامعه را به طبقات نوظهور و سنتی، بخشهای سیاسی و مدنی، تابع و متبوع و قدرتهای سیاسی و مرجعیت تقسیم کنیم. معذالک آنچه برتر و بالاتر از این واقعیتها قرارگرفته است، در پائین‌ترین حدّ یک ایده و اعتقاد یا رشته‌ای از ایده‌ها و اعتقادات و در بالاترین حدّ گروهی از کارگزاران صاحب اقتدارند که قدرت خود را از دولت به‌دست می‌آورند. لااقل از دوران فئودالیسم به بعد مرز فعال قدرت مرجعیت‌ها در کشورهای غربی وجود دولت بوده است و من فکر می‌کنم بتوانیم بگوییم برای درک قدرت و نیز درک مرجعیت ـ که ایده بسیار جالب‌تر و متنوع‌تر است ـ باید شیوه‌هایی که امروز در

* our mutual Friend

جوامع مدرن با آن هر مرجعیتی تا حدودی اقتدار خود را هم از دولت کسب می‌کند، تشخیص دهیم.

درحد بسیار گسترده‌ای، فرهنگ، تشکل‌های فرهنگی و روشنفکران وجودشان بستگی به شبکه بسیار چشمگیر قدرت اغلب مطلقه دولت دارد. در مورد این رشته روابط، بفوریت باید بگویم که کلیه مکتب‌های نقد «چپ» از آن دست که از آن سخن می‌گویم تاحدی زیاد بصورتی شگفت‌آور ساکت‌اند. البته چند استثناء براین قاعده وجود دارد. فوکو از آن جمله و اُهمن و پولانزاس نیز؛ اما برایَ انسان مشکل است، نام دیگرانی را ذکر کند که نقد آنها مستقیماً به موضوع مربوط است. درست برعکس، تقریباً هر کسی که مطالعات ادبی یا فرهنگی انجام می‌دهد، به خوداجازه بیان این حقیقت را نمی‌دهد که تمام آثار فکری و فرهنگی، در جایی، در زمانی یا در زمینی که دقیقاً هم جایش به روی نقشه معلوم است، مجاز شناخته شده، یعنی که مآلاً درکنترل دولت است، پدید می‌آیند. منتقدین فمنیست این مسأله را فتح باب کرده‌اند اما تمامی راه را نه‌پیموده‌اند. اگر این درست باشد که براساس نظریه هنر برای هنر، دنیای تولیدات فرهنگی و زیبایی‌شناختی، روی پای خود و دور از دست‌اندازیهای دولت و مراجع ایستاده است، پس می‌بایست بتوانیم نشان دهیم که این استدلال چگونه به‌دست آمده و از آن مهمتر چگونه تقویت می‌شود. به‌عبارت دیگر روابط میان زیبایی‌شناسی و قدرت دولت از وابستگی مستقیم اَین دو با یکدیگر حاصل می‌شود و به احتمال زیاد به استقلال کامل منجر نمی‌شود.

احساسی که هم‌اکنون من درباره حوزه عظیم تجربیات تاریخی دارم، هنگامی تشدید می‌شود که تجسم کنیم که مقوله‌های فرهنگ نظری یا انتقادیِ امروز با هیچ‌واژگان، یا زبان مستند و با مفهومی ما را آشنا نمی‌سازد چه رسد آشنا کردن با بدنه منسجم و هستمندی از تحلیل‌های مشخص که جلای ذهنی برای ما باشد. چرا که بخش بزرگ نتیجه‌گیری انتقادی ما توسط تحلیل‌های ناخوش‌احوالِ مرزبندی‌های کوری که با آن مثلاً تخیل از اندیشه، فرهنگ از قدرت، تاریخ از فُرم، متن از هر آنچه فرامتن جدا می‌گردد، شکل‌یافته است. از اینها گذشته ما موضوع روش را نادرست می‌فهمیم و در دام این عقیده میافتیم که سلطه متعلق به روش است و بدون اذعان به اینکه روش خود بخشی از یک کلیّت بزرگتری است که

توسط ارتباطات قدرت و مرجعیت راه‌اندازی شده و به حرکت درمی‌آید. چه اگر ما مجموعه‌ای از موضوعاتی را که مطالعه می‌کنیم ـ مجموع موضوعاتی که شکل ادبیات به خود گرفته است ـ موضوعاتی باشد که تعلق، انسجام و به یک معنی انشعاب خود ر از مفاهیم ملی، ملیّتی و حتی نژادی دریافت کرده باشد، در نقد معاصر کمتر چیزی از این مقولات می‌توان یافت که بتوان موردبحث قرار داد. من قصد ندارم که به دفاع از نوعی زبان انتقادی نازلی بپردازم که در نهایت منطقش اثبات این فرض تکراری است «که همه چیز سیاسی است» هر چند در اصل، منظور شخص گوینده حالت تمامیت یا سیاسی*بودن است. آنچه بیشتر در ذهن من است نوعی کثرت‌گرایی تحلیلی است که توسط گرامشی برای بحث درباره مسایل عمده تاریخ فرهنگی مطرح شده است، نه کثرت‌گرایی جهت مشاهده فرهنگ و هنر به عنوان چیزی متعلق به اثیری شناور در فضا، مربوط به حوزه سلطه و جبرگرایی پولادین، بلکه کثرت‌گرایی که وابسته‌سازگان [مکانیسم] وسیع فکری باشد ـ نظام‌ها و جریان‌های اندیشه ـ که برای انجام فعالیت‌هایشان وابسته به شیوه‌های پیچیده و دشوار باشد، کارهای مشخصی را به انجام رساند، بر خلاقیت‌های اجتماعی و اقتصادی مؤثر افتد، عقاید، ارزشها و صورتهای دنیا را اشاعه دهد. اگر با گرامشی موافق باشیم که یک‌تن نمی‌تواند به‌سادگی، مذهب، فرهنگ و هنر را به‌وحدت و انسجام بکشاند، آنگاه با نظریه زیر درباره مطالعات و تحقیقات انسان‌گرایانه هم‌رأیی خواهیم داشت[۳].

آنچه می‌بایست... توضیح داده شود این است که چگونه همه دوره‌ها این امر اتفاق افتاده که بسیاری از نظامها و جریانهای اندیشه فلسفی همزیستی داشته، چگونه متولد شده، چگونه منتشر شده و چرا در جریان انتشار در خطوط معین و راههای مشخصی از یکدیگر جدا می‌شوند. واقعیت این فرآیند نشان می‌دهد که چه اندازه ضروری است که شیوه ادراک انسان نسبت به زندگانی و جهان در نظامی سازمان‌یافته، منسجم و منتقدانه، سامان گیرد و دقیقاً آنچه را که از کلمه «سیستماتیک» مفهوم می‌شود، تعیین شود، البته سیستماتیک نه به آن صورتی که در

* *All or Political*

آثار فضل‌فروشانه و آکادمیک از آن استفاده می‌شود. اما این کار می‌بایست و تنها می‌تواند در متن تاریخ فلسفه انجام شود، زیرا در تاریخ فلسفه است که نشان داده می‌شود که اندیشه چگونه در طی قرنها گسترش یافته و چه کوشش دستجمعی برای ساختن روشهای امروزی به‌کار گرفته شده که تمامی تاریخ گذشته آن را در خود جذب و در پوشش خود دارد از آراء سخیف از جمله و اشتباهات آن را. در عین‌حال در مورد خطاهای گذشته نباید فراموش شود، که خطاها با این‌که در گذشته پدید آمده و تصحیح هم شده‌اند، انسان نمی‌تواند مطمئن شود که در حال‌حاضر مجدداً تکرار نشوند و باز هم احتیاج به اصلاح نداشته باشند».

من آخرین جمله را آوردم نه از آن‌رو که با آن موافقم بلکه بدین علت که جدیت معلمانه‌ای راکه با آن گرامشی معتقد بود که کلیه تحقیقات تاریخی می‌بایست با آن تدوین شود، بیان می‌کند. اما این نکته اساسی القاکننده بصیرتی است حاکی از آن که اندیشه برای این پرداخته می‌شود که عمل بتواند انجام شود، اندیشه به این‌خاطر منتشر می‌شود که کاراً و مؤثر، نیرومند و قانع‌کننده باشد و دیگر اینکه شمار بسیاری از اندیشه‌ها دست‌اندرکار پدید آوردن تعداد بسیار اندکی از عقاید اساسی و رهنموددهنده هستند. منظور گرامشی از کلمه *elaboration* (پردازش ـ ماهرانه و باظرافت به‌کاری پرداختن) دو چیز ظاهراً متضاد اما مکمل یکدیگر است. نخست آنکه پردازش یعنی پالایش، یعنی کاری را مناسب درآوردن، نوعی اندیشه اساسی یا بسیار قوی که یک جهان‌بینی را مستمراً زنده نگاه دارد. دوم پردازش، به معنی چیزی است که از لحاظ کیفیت بیشتر مثبت است، گزاره‌ای است حاکی از این واقعیت که خود فرهنگ یا اندیشه یا هنر، بُعد سخت پیچیده و تا حدودی مستقل از سیاست است و با توجه به اهمیت خارق‌العاده‌ای که گرامشی به روشنفکران، فرهنگ و فلسفه می‌دهد پس [پردازش]، دارای ارزش تعیین کننده، پیچیدگی بسیار و مفاهیم تاریخی آن‌چنان توانمند است که می‌تواند شناخت سیاسی را امکان‌پذیر سازد. پردازش، هم‌آهنگ کردن طرحهایی است که حفاظت جامعه را از خود عملی می‌سازد. دور از همه آن بهای کمی که به پردازش به عنوان چیزی تزیینی داده می‌شود، گرامشی پردازش را به عنوان دلیل اصلی قدرت جامعه مدنی، جامعه‌ای که در غرب صنعتی بی‌اهمیت‌تر از جامعه سیاسی نیست، می‌داند. بنابراین پردازش

فعالیت اصلی فرهنگی است، حال اگر هم کسی آن را چیزی اندکی بیشتر از تبلیغاتی روشنفکرانه برای حفظ منافع طبقه حاکم نداند، [معذالک] این مادهای است که جامعه را جامعه می‌سازد. به عبارت دیگر پردازش بخش بزرگ آن تار درهم پیچیده* اجتماعی است که جورج‌الیوت در رمانهای آخرین خود از آن سخن می‌گفت. بصیرت گرامشی این را شناخته است که وابستگی، جدایی، پخش و پراکندگی، بازتولید و تولیدمثل، به همان اندازه تولید، خلق کردن، اعمال قدرت، راهبری و راهنمایی، از جنبه‌های ضروری پردازش است.

شخص می‌تواند تا آنجا فرا رود که بگوید فرهنگ ـ پردازش ـ همان است که می‌تواند به دولت چیزی عطا کند که بتواند حاکم باشد و در عین حال همان‌طور که گرامشی در همه جا این هشیاری را دارد که بگوید، واقعیت فرهنگ نه امری یکپارچه و یک‌شکل است و نه عبارتست از یک همگونگی بی‌روح. ژرفای واقعی در قدرت دولت غربی مدرن عمق و قدرت فرهنگ آن است و دلیل قدرت فرهنگ آن، گوناگونی و کثرت ناهمگون آن است. این دیدگاه، تقریباً گرامشی را از هر متفکر مهم مارکسیست همدوران او، متمایز می‌سازد. او نه واقعیتهای اصلی قدرت را از نظر دور می‌دارد و این‌که چگونه این واقعیات از طریق یک شبکه کلّی از کارگزاران، با توافقی عقلایی عمل می‌کنند، و نه جزئیات را فراموش می‌کند ـ پخش و انتشار، مسایل روزمره، ناضابطه‌مندیها، زمختی‌ها و خشونت‌ها ـ که ناگزیر قدرت دوام خود را از آنها به‌دست آورده و رزق یومیه‌اش وابسته به اینها است. باری پیش از فوکو، گرامشی این اعتقاد را پیدا کرده بود که فرهنگ به قدرت خدمت می‌کند و مآلاً به دولت ـ ملی** نه از آن‌رو که [دولت] به زور و سرکوب متوسل می‌شود بلکه چون دولت ـ ملی، دولتی است مثبت، ایجابی و قانع کننده. گرامشی می‌گوید فرهنگ خلاق و زایا است و این امر ـ بیشتر از انحصار زور در چنگ دولت ـ همان چیزی است که در یک جامعه دولت ــ ملی در غرب آنرا قدرتمند ساخته و چیرگی انقلاب برآن را دشوار می‌سازد. این است که روشنفکران واقعاً چیزی هم‌ارز نیروی پلیس یا هنرمندان بوق تبلیغاتی صاحبان ثروتمند کارخانه‌ها نیستند. فرهنگ نقدینه

* Social web ** National state

جداگانه‌ای از تلاش و کوشش است که واقع امر آن است که نمی‌تواند با قدرت و مرجعیت بی‌رابطه باشد. این است که ما می‌بایست قادر باشیم که فرهنگ را به مثابه یک نیروی تاریخی که شکل کلی خود را از جزئیاتی می‌گیرد که با قلمروهای اقتصادی ـ اجتماعی گره خورده است و در نهایت دولت را به صورت دولت درمی‌آورد، مشاهده کنیم. پس مفهوم «پردازش» تنها این نیست که جایی، آنجاها افتاده است و ماده‌ای فراهم می‌کند که از آن جامعه را نهادی در حال پیشرفت می‌سازد، بلکه مانند همه‌چیز در جهان کشورها*، پردازش الهامبخش مواضع قدرت است و در این اقتدار روشنفکران نقشی را بازی می‌کنند که گرامشی آنها را «کارشناسان مشروعیت**» می‌نامد.

از آنجاکه من این مسایل را مهم یافتم، از میان افکار گرامشی آنها را بیرون کشیدم تا به مقایسه میان عقاید تاریخی و سیاسی که اکنون نظریه‌های ادبی چپ یا پیشتاز تبلیغ می‌شود کمک کند. آنچه را که من «چپ» معاصر می‌خوانم با مسایل مختلفی که از قدرت ناشی می‌شود، بصورتی حیاتی درگیر است: این مباحث مناقشه‌آمیز، برمی‌گردد به معضلات نظریه‌های مارکس، فروید و سوسور، مسأله تاثیر و ارتباط‌های میان‌متنی (میان‌متون) موضوع *L'Impense* و لاینحل مانده‌های نقد ساختارزدا و نیز ایدئولوژی به عنوان عاملی در خلاقیّت و ترویج آثار ادبی. معذالک در جایی از این همه که شمرده شد، شخص به دشواری با یک پژوهش جدی از این که قدرت چیست روبرو می‌شود، حال با ارجاع به شیوه‌ای که قدرت از جانب دولت به شکل تاریخی و محیطیِ خود جامعه را تحت سیطره گرفته و همه جا را اشباع می‌کند، یا با ارجاع به کارکردِ عملی فرهنگ و نقش روشنفکران نهادها و تأسیسات. از اینها گذشته، گرچه زبان مجله‌هایی همچون *Critical inquiry*، *Clyph* و *Diacritics* سرشار از عمق، ریشه‌گرایی و روش‌بینی است، معذالک به‌ندرت قطعه‌ای مصروف بر استدلال درباره آنچه که مربوط به عقاید، ارزشها و تعهد باشد در آنها یافت می‌شود. و تا آنجاکه ملاحظه می‌شود، کمتر شخص به کوششی جدی

---

* اصطلاحی از ویکو که پیش از این سعید به آن اشاره کرده است. م

** Expert in Legitimation

برمی‌خورد که به‌صورتی تاریخی (نه برمبنایی بلاغی) نشان دهد که با منتقدین پیشرو، فرضاً مقابله‌ای صورت گرفته است. برداشت ما این است که نقد جوان احساس خوب پرورش‌یافته‌ای درباره سیاست دارد: معهذا بررسی دقیق این احساس نمایانگر آن است که محتوای آن قصه‌پردازی درهم‌وبرهمی است که نه از معرفت چندانِ درباب این‌که سیاست و امور سیاسی چیست غنایی دارد و نه از آگاهی واقعاً سنجیده‌ای که سیاست حقیقاً چیزی بیشتر از دوست داشتن یا نداشتن چند جزم روشنفکرانه‌ای است که اکنون بر سر بخشی از ادبیات نوسان دارد.

باتوجه ظرفیت آن، نقد مخالف‌خوانِ چپ کمک کمی به مباحث روشنفکرانه فرهنگ امروز کرده است. ورشکستگی ما در مورد مسأله حقوق‌بشر که وجودش زمانی برای ما سخت دلپذیر بود کافی است که باعث شود شعار انساندوستی‌مان را کنارگذاریم و درباره بررسی تشخیص ظریفِ میان قدرت‌طلبی* و تمامت‌طلبی** حتی میل آن هم نداریم واژه‌ها را از دیدگاه معناشناسی هم تحلیل کنیم چه رسد که از لحاظ سیاسی. معذالک من اصلاً مایل نیستم دورانی که در درخشندگی قریب به دوران رنسانس است که در آن طی سه دهه گذشته نقدی فنی را از سرگذرانده است، تنزل دهم. ما این را با سپاس بسیار می‌توانیم اذعان کنیم و در همان حال اضافه کنیم که این دوران، زمانه‌ای بود که تمایل به پذیرش جدایی ادبیات و مطالعات ادبی از جهان، از خصایص آن به‌شمار می‌رفت. البته این همان دورانی هم بود که در خلال آن کمتر کسی از ما به دنبال دلیل این محدودیت می‌رفت، حتی بود زمانی که بسیاری از ما رندانه پذیرفتیم حتی ستایش کردیم دولت را و حاکمیت بی‌سروصدای آن را بر فرهنگ که در دوران جنگ ویتنام و پس از آن تنها بصورت نق‌زدنی مؤدبانه ظاهر شد.

ناامیدی من از اینجا سرچشمه می‌گیرد که این نوعی مهارت فنی برای ما به عنوان روشنفکر و منتقد به‌حساب می‌آید که معتقد باشیم فرهنگ نیاز به بی‌طرف بودن دارد و اگر ما در این طرح سهیم شده‌ایم، شاید ناخودآگاه علّت آن است که جایگاه پول در این بی‌طرفی قرار دارد. در اعتقاد کلامی ما به واژه‌هایی

* Authoritalitarism ** totalitrism

جنجال‌برانگیز چون افتضاح، جدایی، قانون‌شکنی و گسستگی اصلاً به ذهن ما خطور نمی‌کند که رابطه آنها در تاریخ و جامعه با قدرت بررسی کنیم، حتی اگر ما این فرض را قبول داشته باشیم که متنیّت متن بصورتی بی‌پایان با سایر متن‌ها باید مورد مطالعه قرار گیرد باز هم بصورت مبهمی تبارشناسی طرح‌ها و توطئه‌ها و خلاف و خطاکارهایهایی که بر مبنای آن‌ها کتاب‌هایی تولید شده‌اند از وضع تاریخی و اجتماعی خود عاری است. فرض زیربنایی این امر آن است که بنحوی اساسی متون همگون و متجانس‌اند که تقریباً نقیض آنْ عقیده شگفت لاپوتان است که تاحدی همه چیز را می‌توان به عنوان متن نگریست. نتیجه تا آنجاکه مسأله مربوط به‌کار نقد است این است که بلاغت فردگرایی در نقد و در متونی که توسط منتقدین مطالعه شده است، مطالعه متن به‌خاطر متن است، با این نتیجه ثانوی که نوشتن به مثابه روکردن تعمدی بسوی بیگانگی است بیگانگی منتقد از سایر منتقدان از خوانندگان، از اثری که مورد مطالعه اوست.

طنز چشمگیر این جدایی یأس‌آورکه راه بر تصویرسازی رهبران سیاسی از ما را گشاده می‌سازد (به عنوان بخشی از روحانیت دنیایی غیرمذهبی آنچه که باختین آن را «دوران هوشمندی علمی» می‌خواند) اغلب حیرت‌آور است. انتشار گزارش کمیسیون سه جانبه ۱۹۷۵ به نام بحران دموکراسی که دوران پس از سالهای شصت را با گوشه چشمی به احساس مردم نسبت به درخواستها و امیدهای سیاسی آنهابررسی کرده، مشکلی راکه نویسندگان آن را به‌نام «حکومت‌پذیری*» خوانده‌اند نشان داده و خلاصه آن اینکه بطورکلی مردم آن‌قدرها هم مثل قبل سربه‌راه و مطیع نیستند[۴]. در برابر این موقعیت طبقه روشنفکر دو موضع می‌تواند اتخاذ کند که اکنون مستقیماً اساس دو جامعه روشنفکری پدید آمده معاصر است. از یک‌سو روشنفکران فن سالار صاحب خط‌مشی که به اصطلاح روشنفکران صاحب مسئولیت نامیده می‌شوند. از سوی دیگر روشنفکران خطرناک سیاسی، طرفداران ارزشها و به اصطلاح روشنفکران سنتی. به نظر ما گروه دوم براساس هر معیار معقولی درجای واقعی خویش‌اند، چون اعضای این گروهند که احتمالاً «خود را

* Governabilitiy

وقف خوار شمردن رهبری، چالش با مرجعیت و نقاب‌افکنی از چهره نهادها و نامشروع اعلام کردن این تأسیسات جاافتاده» می‌کنند. معهذا طنز ماجرا در این است که منتقدین ادبی، به علّت بی‌تفاوتی فاضلانه خویش نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کنند و نسبت به ارزشهایی که با آن آثارشان جزیی از تاریخ می‌شود، خود را برای هیچ‌چیز خطری به حساب نمی‌آورند مگر آنکه احتمالاً نسبت به یکدیگر. مسلماً اینان همان حکومت‌پذیرانی هستند که از هنگامی که ستایش دولت مُد زمانه شد، چنین بوده‌اند و بی‌تردید سرسپردگی منفی آنان نسبت به شاهکارها، فرهنگ، متون و ساختارها، صرفاً در «متون» موردنظر آنها به عنوان کارهای نقشمند و مؤثر ولی تمام شده‌ای فرض می‌شودکه هیچ موضع تهدیدآمیزی به قدرت یا ارزشهایی که توسط مدیران فن‌سالار همچنان درگردش و اداره است، ندارد.

اما در وجه بسیار مشخص‌تری، باید پرسید نقش آگاهی منتقدانه مدرن، نقش نقد مخالف چیست؟ زمینه مربوط به این امر در اصطلاحات بسیار متداول وکلی به شرحی است که می‌آید. همان‌طور که ریموندویلیامز روشن ساخته است کلماتی چون فرهنگ و جامعه، شاخص بودن هستمند و روشنی را تنها در دوران پس از انقلاب فرانسه کسب کردند. پیش از آن بطورکلی فرهنگ اروپایی، به صورتی قطعی خود را از سایر فرهنگ‌های مناطق غیراروپایی که برای بخش اعظم آن ارزشی منفی قایل بود، جدا می‌دانست. معذالک در طول قرن نوزدهم، موضوع فرهنگ با نتیجه کار شخصیت‌هایی چون ماتیوآرنولد، نوعی نقش ملی‌گرایانه مثبت حاصل کرد، چه میان فرهنگ و دولت بنحو بارزی تفاوت قایل شدند و این همان موارد فعالیت‌های فرهنگی یا زیبایی‌شناختی است که امکانات و شرایط تولید آن توسط آنچه که من رابطه سببی [نه نسبی و مستقیم.م] می‌نامم به‌دست می‌آید. آن شبکه پنهان میان پیوندهای ویژه فرهنگی میان اَشکال [فرم‌ها]، گفته‌ها و سایر پردازش‌های زیبایی‌شناختی از یک‌سو و نهادها، کارگزاریها، طبقات و نیروهای بی‌شکل اجتماعی از سوی دیگر. رابطه سببی واژه‌ای است به اندازه کافی باز و دارای گنجایش هم برای مطرح کردن انواع نمونه‌های فرهنگی که گرامشی در مورد آنها در نقل‌قولی که قبلاً آوردم مورد بحث قرار می‌دهد و نیز به‌همان اندازه مجازمان

می‌دارد که مفهوم اساسی قیادت* که رهبری‌کننده فعالیت‌های فرهنگی و یا بصورتی گسترده فعالیت‌های روشنفکرانه یا همان پردازش است جایگاهش نزد ما محفوظ باشد.

بگذارید سعی کنیم تا اهمیت کلّی این انگاره در فعالیت‌های‌نقد معاصر روشن شود. در درجه اول به عنوان یک اصل تفسیری، رابطه سببی تا حدودی نظریه‌های ساده، یکدست و نسبی که باعث می‌شود بطور بی‌ملاحظه و یکسان و بصورتی بدون زیروبم و متوالی و بی‌واسطه قلمروی آرمانی از متن پدیدآمده و منحصراً ارتباط متن با متن ایجاد شود، را تخفیف و تنازل می‌دهد. در برابر [رابطه سببی] چیزی است که متن را قادر می‌سازد که خود را به حیث متن حفظ کند ولی این امر با طیفی از اوضاع و احوال مربوط به متن جلوه می‌کند: پایگاه نویسنده، لحظه تاریخی، شرایط نشر، پخش و پذیرش، ارزشهایی که به متن نسبت داده می‌شود، چارچوبهایی که دربردارنده فرضیات تلویحی است که جنبه توافق عمومی دارد، پسزمینه‌های ممکن متن و دیگر و دیگر. در درجه بعد، مطالعه سببی، در واقع مطالعه و خلق مجدد مرزهای میان متون و جهان است، مرزهایی که ویژگی‌ها و نهادهای ادبیات دارا هستند ولی بکلی محو شده است. درست است که هر متن یک عمل ارادی محسوب می‌شود ولی آنچه که چندان مورد بررسی قرار نگرفته است، این است که مرز و حد متن تاکجا است. بازآفرینی شبکه سببی در عین‌حال در معرض مشاهده قرار دادن، اعطای مجدد حیات به ریشه‌هایی است که متن را با جامعه، نویسنده و فرهنگ ـ پیوند می‌زند. در درجه سوم، [رابطه سببی] متن‌را از جداافتادگی و انزوای خود نجات داده و برعهده پژوهشگر یا منتقد می‌گذارد که مسایل نمادین تاریخی و امکاناتی که متن از آن برخاسته است را بازآفرینی یا بازسازی کند. اینجا جایگاه تحلیل آگاهانه است، جایگاه تلاشی است که متن را در ارتباط با همراهی، یا گفتگو و یا تضاد با سایر متون طبقات و نهادها قرار می‌دهد.

هیچ‌یک از این جاذبه‌های سببی ـ هم به عنوان یک نظام تحقیق انتقادی و هم به عنوان یکی از وجوه فرآیند فرهنگی ـ چندان ارزشمند نیست جز آنکه این رابطه

---

* Hegemony که بنا به مورد سیادت و رهبری نیز گفته شده است. م

سببی نخست پدید آمده از یک تحقیق خالص تاریخی باشد(منظور من این است که چنین منتقدینی خود احساس می‌کنند که دست به اکتشاف می‌زنند، چیزهای ناشناخته را می‌شناسانند) دوم آنکه رابطه سببی هدفهای خود را مآلاً برفهم، تحلیل و مقابله با مدیریت قدرتها و مراجع نفوذیِ قرار دهد که درون فرهنگها قرار دارد. بگذارید مطلب را به این صورت بگویم: ما انسان‌مداریم [اومانیست]، زیرا که چیزی وجود دارد که انسان‌مداری نامیده می‌شود، چیزی که توسط فرهنگ مشروعیت و از آن ارزش مثبتی یافته است. چیزی که رأساً می‌بایست موردتوجه ما باشد فرآیند تاریخی است که با آن هسته مرکزی ایدئولوژی انسان‌مداری متخصصان ادبی تولید شده است، متخصصانی که قلمرو خود را تعبیر به چیزی کرده‌اند ک ادبیات نامیده می‌شود چیزی که اجزای مؤلفه آن (از جمله اَدَبیت*) اولویت‌های شناخت‌شناسی، اخلاق و هستی‌شناسی را به آنها داده است. منتقد ادبی باکارکرد کامل با این حوزه، به نحوی کارآ، فرهنگ و جامعه‌ای که این مسایل را تشویق می‌کند، تأیید می‌نماید، این تأیید باعث تقویت جوامع سیاسی و مدنی که کارخانه اصلی آنها فرهنگ است، می‌شود. آنچه که به عنوان نتیجه پدید می‌آید، می‌تواند بطور منطقی یک توافق لیبرالی نامیده شود، تحلیل صوری مهار شده آثار ادبی - زیبایی‌شناختی به فرهنگ اعتبار می‌بخشد، فرهنگ به اومانیسم، اومانیسم به منتقد و کل ماجرا به دولت. بنابراین قدرت و مرجعیت بوسیله فرآیند فرهنگی نگاهداری می‌شود و منتقد پالایشگر، هرچه راکه غیر از قدرت پالایش شده باشد، انکار می‌کند. براساس همین نشانه، پس حقیقت دارد که «ادبیات» به عنوان یک کارگزار فرهنگی نسبت به ارتکاب همکاری عملی با قدرت هرچه بیش و بیشتر چشمها را بسته است. این وضع آن چیزی است که ما به تأمل در آن نیازمندیم. ملاحظه کنید که این وضعیت در طول قرن نوزدهم چگونه با یک مقوله فرهنگی شکل گرفت: یک نکته بیش نبود که بدون وقفه، از سوی آدمهایی چون آرنولد، میل، نیومن، کارلایل و راسکین اظهار می‌شد. پدید آمدن واقعی فرهنگ مبتنی بر پالایش آن است. نظریه آرنولد که فرهنگ بهترین چیزهایی است که اندیشیده یا به گفتار

* Literarity

درمی‌آید، موجزترین شکل چنین انگاره‌ای است. فرهنگ ابزار هویت، انتخاب و قوام‌بخش تاثیر همه چیزهای «خوب»، اشکال، اعمال یا عقاید بهتر از [نمونه‌های] دیگر است و با چنین کاری فرهنگ خود را منتقل، پخش، تجربه‌ورز، تدریس، عرضه، تبلیغ، تائید و از همه بالاتر به عنوان ابزاری کارکردی برای همه این امور، دارای آن ویژگی است که خود را خلق و بازآفرینی می‌کند. از همه جالب‌تر من تصور می‌کنم [در این نحله. م] فرهنگ فرصتی است برای یک کار کلامی مهارناشدنی که همواره روابطش با دولت بی‌اهمیت تلقی شده، شاید اگر مجاز باشم لُری* آن را بگویم، زیرچشمی از آن گذشته‌اند. رمانهای رئالیستی در این کار نقش مهمی برعهده داشته‌اند چون این رمان است ـ همان‌طورکه در آثار جیمز، هاردی و جویس، همین امر آنها را بیشتر «رمان» می‌کند ـ که واقعیت و آگاهی را به چنان شیوه‌ای سازمان می‌دهد که آنها را مهیای تجسم دیگربار بصورت کلام و واژه‌ها می‌نماید. شکل واقعی دادن به جهان بوسیله رمان، هنجارهای نمادین یا نمونه‌هایی را پدید می‌آورد که از میان امکانات بی‌شماری برگزیده شده است. بنابراین رمانها می‌کوشند تا بعضی چیزها را جذب، بیان، تائید، متداول ساخته و عقاید و ارزشهایی را طبیعی جلوه‌دهند، و البته نه همه چیزها را، معهذا هیچ‌یک از اینها نمی‌توانند مستقیماً درک شوند، این تنها رسالت بسیاری از منتقدان شکل‌گرای امروزی بوده است که معتقدند؛ تنظیم انتخاب‌های سخت چشمگیر رمان، صرفاً چیزی نیست جز حقایق طبیعی یا هستی‌شناسی معینی و نه محصول فرآیند فرهنگی و اجتماعی. زیرا رمان را به عنوان کاری در اشتراک مساعی با یک جامعه دیدن، همراهی با آنها که گرت‌استیدمن آنها را مطرودین جامعه می‌نامد بوده، درعین حال نگریستن به رمان از این دیدگاه است که چگونه دستاوردهای عالی زیبایی‌شناختی رمان ـ در آثار دیکنس، تی ـ اس ـ الیوت و هاردی ـ حاصل شگردی است که عرصه تعیین و تعیین‌گرِ اشیاء، مردمان، زمینه‌ها و ارزشها در پیوستاری آنها با هنجارهای مشخص معین تاریخی و هنجارهای اجتماعی معرفت و آگاهی، رفتارها و زیبایی‌های مادی است.

---

* Solecisme

در یک دیدگاه گسترده رمان و با آن جریانهای غالب در فرهنگ امروزی غرب تنها گزینشی و آگاهی دهنده نیستند بلکه مثبت و مهارکننده نیز می‌باشند. دفاع از رمانهای امروزی دفاع از دقت در جزئیات و آزادی نامحدود در بازنمون موضوعات و مانند اینها است که جای تأکید دارد؛ این امر بطور ضمنی یعنی موقعیت فرهنگیِ تبین و توضیح نامحدود. آنچه که این اندیشه آن را می‌پوشاند و مرموز می‌سازد دقیقاً عبارتست از شبکه‌ای که نویسندگان را مطیع دولت و امپریالیسم جهانی «بزرگشهری*» می‌نماید که در لحظه نوشتن آنها را با الگوهای متراکم، نظم و هنجارسازی‌ها تدارک می‌کند. آنچه که ما می‌بایست در اینجا مطرح سازیم این است که چرا تعداد بسیار اندکی از نویسندگان «بزرگ» و به چه علت با مسایل اجتماعی و اقتصادی خارج از حقایق زندگی خویش سروکار دارند ـ استعمار و امپریالیسم ـ و نیز چرا منتقدان رمان هم به بزرگداشت چنین سکوتی ادامه می‌دهند. برای چه رمان و از آنجا بیشتر مقوله‌های فرهنگی مدرن حال در زبانی توافقی یا در ساختارهای متراکم، آلوده‌نفی، واپس‌زدگی، میانجی‌گری که خصوصیت بیشتر اشکال زیبایی‌شناختی است گردیده است. بنای فرهنگ برچه مبنایی ریخته شده که اجازه می‌دهد تخیل در مواردی محدود و در بسیاری موارد دیگر گسترده باشد؟ رابطه تخیل با رؤیاها، ساختارها و بلندپروازیهای دانش، دانشهای عملی و مدیریتها چگونه است؟ مرکز تجمع علایقی که باعث پدید آمدن آثار کنراد و نژادهای بومی و حاکمان آنها [اثر تمپل] گردیده کجاست؟ تاچه اندازه فرهنگ با بدترین لاقیدی‌های دولت از جنگهای امپریالیستی و توافق‌های استعماری، تا خود ـ توجیهی نهادهای سرکوبگری ضدانسانی کینه‌های نژادی و فریبکارهای اقتصادی و رفتاری، همدستی می‌کند؟

هیچ‌یک از چیزهایی که کوشیدم با شتاب در اینجا مطرح کنم، دربرگیرنده کاهش و آشفته‌سازی ثِقل و اهمیت دستاوردهای فرهنگی فردی و تحت‌الشعاع قرار دادن آنها در برابر نیروهای غیرشخصی که تصور می‌رود مسئول پدید آوردن آنهایند، نیست. مطالعه ضرورت قرابتهای فرهنگی، فهم دقیق و تشخیص موضوعات و

* Metropolitan

حتی از آن مهمتر نقش آگاهانه آنها، ایجاب می‌کند که هیچ‌یک از آنها در حیطه شیوه‌ای تنزل یافته و ساده‌انگارانه و یا در پالایش اثبات‌گرایانه‌ای موردبررسی قرار نگیرد. من حدس می‌زنم که اصطلاح ویلیامز ماتریالیسم فرهنگی* مناسب روش‌شناختی گرایشی باشد که من به‌دنبال توصیف آنم. بطورکلی نقد ادبی امریکا می‌تواند آمادگی آن را داشته باشد که انزوای مقرر و تاحدی خود ـ تحمیلی را حداقل با رجوع به تاریخ و جامعه به‌کناری افکند. کلّ جهان نه تنها به دلیل آنچه که اصطلاحاً دلایل مربوط به دولتها خوانده می‌شود در سلطه فریب و اغوا است بلکه بوسیله نظام‌های غیرتاریخی مصرف‌پرستی گوناگون، که قوم‌گرایی و عوامفریبی آنها و عده فقر و ستمگری بیشتری برای اکثریت کره خاک می‌دهد نیز در تهدید است. آنچه که نقد مخالف (اپوزیسیون) معاصر آمریکا فاقد آن است تنها آن فقدانی نیست که در نظریه جوزف‌بندهام، در رویکردی متمدنانه به فرهنگ و جامعه یافت می‌شود بلکه فقدان نوعی احساس تعهد نسبت به فرایندهای سببی است که در جریان است، حال چه ما به این فرآیندها آشنایی داشته یا نداشته باشیم. اما همان‌طورکه بارها و بارها گفته‌ام این مسایلی است که در حوصله معرفت و آگاهی است و نه در حوصله کم و کسر کردن یا به اصطلاح پالایش. من بیم آن دارم که فوری‌ترین پرسشی که بتوان اکنون مطرح کرد این باشد که انتخاب میان این دو هنوز برای ما امری تجملّی باشد.

---

* Cultural Materialism

## نقد در میان فرهنگ و نظام

میان نوعی تفسیر، مثلاً نوع خشک و دقیق بازسازیِ قواعد زبانشناسی یک زبان مرده و نوعی دیگر که بصورتی بارز حالت ابداعی دارد، مثلاً تأملاتی درباره شخصیت دیکنس به عنوان نویسنده طبقه متوسط دوران ویکتوریا؛ شباهت‌ها بیش از اختلاف‌ها است. این شباهت‌ها از آلودگی‌های اجتناب‌ناپذیر آنچه که احتمالاً دانش تجربه‌های کلی برآمده از تفسیرهای آدمی، هوسها، خواسته‌ها، تعصب‌ها که زمینه در شخصیت و ریشه در مقتضیات انسانی و دنیایی بودن او دارد، مایه می‌گیرد. برای نیچه، مارکس و فروید هر یک به شیوه خود روشن بوده است که گامهای ظاهراً آرامی که در تولید معرفت بصورت گردآوری و کنار یکدیگر قرار دادن مدارک یا قرائت و فهم یک متن به کارگرفته می‌شود همگی درگیر نوعی تفسیر بسیار پرنوسانند؛ یعنی آنچنان که تابع تأییدات خواسته و اراده‌اند و گمانه‌زنی‌های مستبدانه داوریهای واپس‌زده (یا واپس‌زننده)، چندان منقاد منطق و اصول علمی نیستند. پس از این‌رو این اولین وجیزه مختصر و گام کوتاه برای منتقد است که استدلال کند آنچه پیش از این سؤال ساده‌ای بود که متن چیست حال خود تبدیل به یک پرسش پیچیده شده است. میشل فوکو چنین پرسشهایی را که حول این محور می‌چرخد مطرح می‌کند تا که بتوانیم عملاً مشاهده کنیم که چنین پیچیدگیهایی به شکل یک رشته انتخاب‌های گیج‌کننده‌ای درمی‌آید که براساس آن تصمیمات شناخت‌شناسی اتخاذ می‌گردد:

در نگاه اول آیا [در مورد تعیین این که چه چیزی اثر یا آثار نویسنده به‌شمار می‌رود] از این چیزی ساده‌تر هست؟ مجموعه‌ای از متون که می‌تواند با نشانه‌ای که اسم خاص باشد مشخص شود. اما همین تشخیص (حتی اگر مشکلات انتساب به شخص را هم کنار بگذاریم) کار یکپارچه و ساده‌ای نیست: آیا نام نویسنده عیناً متنی را که تحت آن کتاب خود را منتشر کرده است مشخص می‌کند، متنی را که او تحت عنوان‌نام مستعار درآورده است، متنی که پس از مرگ او به صورت پیش‌نویسی ناتمام یافت شده یا دستنوشته‌های شتابزده و یادداشت‌های پیدا شده نیز همه آثار نویسنده محسوب می‌شود؟ بنیاد کردن یک اثر کامل مستلزم رشته گزینش‌هایی است که توجیه کردن یا حتی ضابطه‌مند کردن آنها دشوار است: آیا کافی است که به آثار و متون منتشر شده نویسنده، متونی که در زمان مرگ ناتمام مانده و قصد انتشارش را داشته اضافه کنیم؟ آیا شخص می‌تواند همه طرحها و پیش‌نویس‌های اولیه را با همه تصحیحات و حذف‌ها اضافه کند؟ آیا طرحها و پیش‌نویس‌هایی که خود نویسنده آنها را رها کرده است می‌توان اضافه کرد؟ و چه جایگاهی را به نامه‌ها، یادداشتها، گزارشها، گفتگوها، تقریرات او که توسط دیگرانی که درحضورش بوده‌اند نوشته شده می‌توان داد و خلاصه، رد پاهای بسیار کلامی که تا لحظه مرگ از یک فرد به‌جا مانده و درآشفتگی‌های بی‌پایانی با زبانهای گوناگونی که با آن سخن رفته است، این‌ها چه جایگاهی دارد؟ در واقع اگر شخص چنین بدون تبعیض و چنین بی‌تأمل از آثار یک نویسنده دم زند علت آن است که او تصور می‌کند که این آثار توسط یک‌نوع کار توضیح دهنده مشخص می‌شوند... اما از ابتدا روشن است که این چنین وحدتی، که بسیار دور از موجودیت بدون‌واسطه است، نتیجه یک کار ویژه است: و این کار ویژه، کار تفسیری است (و این تفسیر در متن رازگشایی می‌کند؛ چیزی را قرائت می‌کند، برگردانی است که هم باعث آشکار شدن است و هم پنهان کردن[1]).

همه مطلب این نیست. در اینجا یک رشته سؤالات مقدماتی وجود دارد که فوکو تصور می‌کند از آن‌رو آنها را می‌پرسد که لازم است هرآن کسی که اعتقاد دارد آثار ساخته شده از، یا بنا شده بر «جوهر فردانیت خود کتاب است» را ناراحت سازد زیرا که حتی کلّ واحد یک کتاب نیز مسأله‌ای تفسیری است:

آیا در این موضوع یک مجموعه شعر یعنی جُنگ قطعات اشعار منتشر شده پس از مرگ *Desarguse* به‌نام *Traite des coniqus* با یک جلد تاریخ فرانسه میشله یکسان است. آیا در مورد *un coup de dés* مالارمه و سان‌مارکو اثر بورتو یا مفاتیح دعاهای کاتولیک نیز چنین است؟ به عبارت دیگر ماده وحدت یک اثر وحدتی ضعیف و زاید در رابطه با وحدت موضوعی که‌اثر آن را دنبال می‌کند نیست؟ آیا این وحدت موضوع اثر خود یکپارچه و یکدست قابل اعمال است؟ آیا یک رمان از استاندال و از داستایفسکی همان روابطی ندارند که از لحاظ انفرادی میان سلسله داستانهای بالزاک درکمدی انسانی است مرزهای یک کتاب هرگز روشن نیست، فراسوی عنوان و اولین سطرها و آخرین نقطه، آن سوی صورتبندی درونی و شکل مستقل آن، متن درگیر با نظام ارجاعاتی با سایر کتابها، متن‌ها و سایر جمله‌ها است؟ گرهی است میان یک شبکه، و این شبکه ارجاعات، عیناً چیزی مانند یک قضیه ریاضی، تفسیر برمتن، گزارشی تاریخی و واقعهِ میانورد* در چرخه رمان نیست، وحدت یک کتاب حتی در حالت دسته‌بندی روابط نیز نمی‌تواند در هر مورد یکسان باشد؛ کتاب صرفاً پدیده‌ای نیست که شخص آن را در دستهایش قرار می‌دهد یا کتاب نمی‌تواند در حجم متوازی‌السطوح کوچکی که آن را دربرگرفته باقی بماند؛ وحدت آن متغیر و اعتباری است. درهمان لحظه که شخص وحدت آن را می‌طلبد کتاب استِناد ـ به خویشتن را از دست می‌دهد و صرفاً خود را برمبنای حوزه پیچیده‌ای از مقوله‌ها نشان می‌دهد و می‌سازد[۲].

کمتر محققانی در علوم انسانی خود را بصورتی جدّی به دردسر آشنایی با این پرسشها انداخته‌اند، نه از آن‌رو که کودن یا تنبلند، بلکه ـ همان‌طورکه آثار خود فوکو در نشان دادن آن بسیار موفق بوده است ـ به‌خاطر آنکه آثار ایشان به مثابه واقعیتی درون قلمروِ از پیش تعیین شده مقوله گفتمان جاری پرداخته می‌شود. اغلب

* Episode

محققین امروزی، با موقعیت معرفت‌شناسی متن و یا حتی مثلاً نویسنده آن خود را آشنا نمی‌سازند. و شاید نمی‌بایست چنین کنند، از آنجا که کتابخانه‌ها نشریات، کتابهای سهل‌الحصول، نهادها، دانشجویان، فعالیت‌های تبلیغاتی و از همه بالاتر دیگر محققان دوام و ثبات تمام‌عیار نویسندگانی چون شکسپیر و رمانهای *Waverly* و آثاری چون چهار کوارتت، را مسلّم پنداشته‌اند. این یک مسأله جزئی نیست. همان‌طور که من قبلاً در مطالعه درباره سویفت، در همین کتاب گفته‌ام، ضرورتی ندارد که هربار درباره منشأ چیزهایی که او نوشته است بررسی مجدد شود، یا آنکه تجدیدنظر در مفاهیمی که آثار او را ساخته است به‌عمل آید. فرض برآن است نویسنده‌ای که نامش سویفت است آثارش شامل داستان یک لاوک، سفرهای گالیور، یک پیشنهاد متین بوده و در اوائل قرن هیجدهم زندگی می‌کرده است و از این قبیل اینها چیزهایی است که ما می‌توانیم آنها را، آستانه ابتدایی موضوع بنامیم، مرزی که در برابر کارشناسان سویفت قرار داشته و اجباری نیست که آنها به فراسوی آن گام نهند. این آستانه که خود را به‌ندرت جز در زمینه‌هایی که من از آن بحث خواهم کرد، ضابطه‌مند جلوه می‌دهد، حاصل بسی عوامل است: توافق عمومی کارشناسان یک‌رشته، انبوه نوشته‌های پیشین، سازمان آموزش و پژوهش و نیز عقایدی درباره آن که نویسنده و متن چنین و چنان است و قس‌علیهذا.

به‌علت اینکه در علوم انسانی چنین آستانه‌ای وجود دارد (گرچه کثرت وسیع کتابها و مجلات ظاهراً به فقدان هرگونه محدودیتی اشاره دارند) معنی‌اش این نیست که چنین مرزی به آسانی می‌تواند تعیین شود. یک نکته روشن است. ما معمولاً فرض می‌کنیم که آگاهی درباره انسان، امری نافرسودنی و متراکم است و بنابراین می‌بایست همواره گفتن چیزهای تازه امکان‌پذیر باشد. و اگر این امر امکان‌پذیر باشد آنگاه آستانه یا مرزهایی که در یک حوزه تخصصی به آن محدودیت می‌بخشند، بسیار بی‌پایه محسوب می‌شوند اگر آنها را دروغین و جعلی نخوانیم. هرکس به این گزاره بصورتی جدی بیاندیشد مشاهده می‌کند که گزاره‌ای آرمانی و خیالی است. شاید تنها دلیل آن هم این است که آنچه را که به عنوان چیز تازه معرفی می‌کند، معرف تمام چیزهای دیگر به عنوان غیرتازه است و در هیچ یک از این دو صورت آدم عاقل حق چنین قضاوتی ندارد، از اینها گذشته هرکس در هر

زمینه‌ای که کار می‌کند فرهنگ‌پذیری و تخصص‌پذیری آن قلمرو یعنی بعضی از معیارهای صنفی که با آن فرآیند تازه از کهنه تشخیص داده می‌شود، را پذیرا می‌گردد این‌گونه معیارها از حالت مطلق بسیار فاصله داشته همان‌طور که البته از آگاهی کامل نیز به‌دورند. معهذا این معیارها ممکن است زمانی که مخصوصاً معنای همکاری صنفی مورد هجوم قرار گیرد به صورتی خشن مورد بهره‌برداری قرار گیرد.

همان‌طور که در بحث مربوط به اصالت گفتم نو و غیرنو واژه‌هایی سخت نسبی‌اند. این واژه‌ها در متون ادبی پایه نوآوری‌های آمیخته به اصالت ارجاع داده می‌شود یا به نویسنده‌ای «خلّاق» (دیکنس اولین رمان‌نویسی بود که نوآوری را به یکی از این دو صورت مربوط می‌دانست) یا به تفسیرهای منتقدانی که بنظر می‌رسد در شناخت یکی از انواع روشهای متعدد ابداعی، اصالتی دارند. معذالک در بحث درباره کارهای نویسنده خلاق یا یک منتقد، مقولات تازگی یا اقتباس و تقلید منوط به قدرت قانع کردن موجود در این آثار است ـ نوعی مهارت بلاغی در قانع کردن اثر پدید آمده ـ و البته به همان اندازه نیز وابسته به قضاوت درست است[۳]. هرکس ممکن است از این جمله که «رونالدفیربنک از جین‌اوستن نویسنده بزرگتری است» دچار نوعی حیرت شود، با این همه در عین حال امکان‌پذیر است که با اظهار نظری که می‌گوید که اسکات نویسنده‌ای اصیل‌تر از اوستن است، طوری کنار آید.

چنین تعمیم‌های ساده‌ای آن طور هم که بنظر می‌رسد، بی‌معنی نیستند در آن‌سو و در اطراف و نیز درون آنها شاید بتوان گفت قیود و ضوابطی، بخشی ناگفته و ناخوانا وجود دارد و اینها نه تنها برآنچه هم‌اکنون گفتم، بلکه بر چیزهایی که هر پژوهشگری می‌نویسد، تاثیر می‌گذارد. درمیان این قیود یک حقیقت بارز وجود دارد، که هیچ‌کس اظهارنظری در مورد ماده متون در فضای خالی نمی‌کند، یک زمینه منقوش به دست محقق سپرده می‌شود و آنچه او می‌تواند انجام دهد این است که از خود برآن (درست مانند یک رمان‌نویس که تعداد زیادی رمانهای دیگر درکار او دخیلند) زمینه نابِکر نقشی زند. علاوه بر اینها برای مشخص کردن امکان معرفتی اصیل در یک حوزه یا [رشته] ما نه تنها می‌بایست قادر به مشخص کردن آنکه چنین معرفتی چیست یا تواند بود باشیم بلکه اینکه کجا باید نقشی داشته

باشد؛ چه ارتباطی می‌تواند با توجه به چیزهایی که آن را به حرکت درمی‌آورد داشته باشد (آنها که در آن تجدیدنظر کرده یا تأیید و یا تغییرش دهند)؛ چه‌چیزها با این آگاهی و معرفت معاصر است، چه چیزها در سایر قلمروها به آن مربوط است، چه ارتباطی با آنچه بعد از او می‌آید خواهد داشت (آیا بعدیها مایه کشف مجددش می‌شوند، مانعش می‌شوند، قلمروش را منهدم ساخته قلمرو تازه‌ای پدید می‌آورد؟) چگونه می‌تواند منتقل شود یا حفظ گردد، چگونه می‌تواند تعلیم داده شود و به چه صورتی نهادها آن را پذیرفته و یا مردود می‌سازند؛ این همه را نیز باید مشخص گردانیم: اینها معدود سؤالاتی هستند که مطرح می‌شوند. هرچند ضروری‌ترین پرسشها اندکی متفاوت است. در این مسایل آنچه را که من آگاهی انتقادی نامیدم چه نقشی دارد؟ آیا آگاهی انتقادی یا نقد (من این دو واژه را به‌جای یکدیگر به کار می‌برم) اساساً بصیرت‌هایی درباره نویسندگان متون ارائه می‌دهند که نویسندگان و متون را (در زیستنامه‌های انتقادی، تفاسیر، روشنگریها، تک نگاریهای خاص محققانه) به وصف درآورد و درباره آثار ماندنی فرهنگ تعلیم داده و اطلاع‌رسانی نماید؟ و یا آنکه ـ و این چیزی است که من معتقدم وظیفه نقد است ـ خاطر خود را با شرایط اساسی که براساس حصول آن آگاهی انتقادی ممکن است، مشغول می‌دارد؟ زیرا به‌خاطر آنچه به عنوان یک طالب متن لازم است که آن را درک کنیم، می‌بایست قادر به فهم واحدهای شناخت و دانشی هم باشیم که با آن نه تنها با کارگزاران فرهنگ در اشکال ایدئولوژیک، سیاسی، نهادی و تاریخی‌اشان سروکار داریم بلکه ابزار شیوه‌های ملموس و صورتهای مادی دانشی را که از عالم علویٰ و منشأ غیب نیامده و محصول همین جهان مادی است، آن را هم دارا باشیم.

همه اینها بنظر می‌رسد که بی‌در و پیکر و چاره‌ناپذیر و به مثابه یک طرح انتقادی است. بدتر از همه شاید در مقایسه با آنچه یک پژوهشگر ادبی یا انتقادی می‌کند کاری زمخت و بی‌ربط هم به‌نظر رسد. فصل عزیمت و نقطه شروع کار من چیزی است متداول و در نظرم همان حس مشخص فاصله داشتن است که برخی منتقدان در برابر قراردادهای سنتی ثابت ادبی و آثار روشنفکرانه عمومی صاحب چنین احساسی هستند. در فرهنگ مدرن، بحران فرهنگی امری است مربوط به شناخت و از آنجا که نقد، خود هنر است پس در عین حال یکی از موضوعات بحران

فرهنگی است. با این همه در شکل مزمن آن یعنی بحران فرهنگی معاصر و پاسخ به آن که مورد ملاحظه من در این مقاله است، مسأله شناخت یعنی آنچه را که می‌دانیم، چگونه می‌دانیم، موضوع مرکزی محسوب می‌شود.

اکنون من قصد دارم به بررسی آنچه را که به عنوان دو مورد از شقوق قویترین پاسخها به بحران می‌دانم، بپردازم. این ضابطه‌مندی‌ها همان است که با نام ژاک‌دریدا و میشل‌فوکو آمیخته است. من درباره آنها با جزئیات تحلیلی و انتقادی، بصورت تجسمی که قصد از آن تبدیل مشکلات متون علوم انسانی به توصیفی از فرآیندهای شناخت متن است بحث خواهم کرد. علاوه براین در این زمینه دلایلی خواهم آورد که دریدا و فوکو نه تنها قصد توصیف، بلکه تولید معرفتی را دارند، از آن‌دست که نه در قالب‌های آماده‌ای که توسط فرهنگ غالب تهیه می‌شود سقوط کند و نه در اَشکال عموماً گزاره‌ای و خبری، که محصول یک‌روش شبه علمی است. هر دو مورد هر چند ممکن است بصورتی دراماتیک از یکدیگر فاصله داشته باشند، در آن‌ها نوعی کوشش آگاهانه برای کشف شکل بسیار خاص متن از انبوه مسایل، عادات، قراردادها و نهادهایی که فشار تاریخی بلاواسطه‌ای را پی‌ریزی کرده‌اند، درمیان است. معهذا چیزی که برای من جالب است این است که چگونه دریدا و فوکو، هر دو کار خویش را در درون مرزهایی که همین تاریخ آن را تعیین کرده است، جای داده‌اند. بنابراین اصالت آنها در خارج از حدود متداول قرار دادن واژه‌ها و تکنیک‌هاشان نیست بلکه مربوط به بازاندیشی‌اشان نسبت به آن تکنیک‌ها است. اکنون در این امر تردیدی نیست که شخص در خواندن نقدهایی از قبیل آدمهایی چون فوکو و دریدا، از این واقعیت که چنین نقدهایی شاخه‌ای ازکلمات زرین ادبی نیست* یکه می‌خورد. بسیار دشوار است که چنین باشد و دشوار است که حتی این نقدها شکل روشن تراش خورده‌ای داشته باشند. در بهترین آثارش ر.پ.بلاکمور، یکی از بهترین نمایندگان کلاسیک نقدنو، نیز چنین است اما در ما کششی است که این موضوع را نادیده بگیریم. این نقد با تأکیدهای فنی‌اش با حذف‌های به قرینه خود نمی‌تواند از نقد، یک «مکتب فلسفی» بسازد، هرچند می‌تواند که یک مکتب

* Belles Letters = یا ادبیات ناب، کلمات زرین و بلیغ.

قابل پذیرش عمومی باشد. معذالک در اصول این نقد ادعای نوعی ضدیت با جزم‌گرایی دارد، به‌رغم نیم‌رخ مفلوجی که مقلدان و دوستان گذرا به آن به عنوان جزم‌گرایی بدون چون‌وچرا بخشیده‌اند. بنابراین نقد معاصر لااقل به صورت بالقوه برای مقابله با مشکلاتی از آن دست که به علت کنار گذاشتن آنها توسط فلسفه بصورت تنگ‌نظرانه و مدرسی‌مآبانه باقی مانده، چنان که در سنت امریکایی - انگلیسی است، به‌وجود آمده است. مسأله زبان و وجود پیچیده و بی‌همتای آن، مرکزیت این نقد را تشکیل داده است، مسأله‌ای که وظیفه پدید آوردن نوعی اندیشه را برعهده گرفته که به قول فوکو «در کارکردهای متراکمش، هم می‌بایست دانش باشد هم اصلاح‌کنندهٔ آنچه که دانسته می‌شود، هم اندیشه و هم تغییر دهنده شیوه موجودیت چیزی باشد که در مورد آن اندیشه می‌کند[۴]»

اجازه بدهید با اشاره به یک اختلاف اساسی، که تضاد بحث‌انگیز میان دریدا و فوکو آن را بشدت مبالغه‌آمیز کرده است آغاز کنم: ایستارهای انتقادی این دو در نقد ادبی؛ در بسیاری از زمینه‌های آن وجود دارد. یکی از اینها که بویژه با حمله فوکو به دریدا، مشخص می‌شود، شایسته است که ابتدا ملاحظه شود: و آن این که دریدا تنها سرگرم خواندن متن است و متن هم چیزی نیست جز آن چیزهایی که برای خواننده وجود دارد[5]. اگر برای دریدا متن مهم است به این علت است که موقعیت حقیقی آن عملاً در خود عناصر متن؛ بدون زمینه‌های خارجی آن نهفته است ـ این همان نوشته بر لب پرتگاه* است که در «دانش دوگانه» از آن سخن می‌گوید که نقد قادر نیست درباب آن بحث کند ـ اما برای فوکو متن مهم است زیرا که متن در خود عنصری از قدرت را به همراه داعیه‌ای تعیین‌کننده درباره واقعیت و عمل جای داده است، گرچه این قدرت پنهان باشد یا پیدا. نقد دریدا ما را به درون متن می‌برد، نقد فوکو، هم به درون و هم به بیرون.

معذالک نه فوکو و نه دریدا منکر آن نیستند که آنچه آنها را با یکدیگر پیوندی می‌دهد، پیش از خصلت تجدیدنظرطلب و انتقادی نقدشان، کوشش آنان در آشکار ساختن چیزی است که بصورتی متداول در یک متن نادیدنی است و آن انواع رمز و

---

* *écritur em abîme*

رازها، قواعد و نقش متنیّت آن است. به استثنای یک کلمه، تصور نمی‌کنم فوکو با تعریف تقریباً ازهم گسیخته دریدا از متن که در آغاز «*Le Pharmacie de Platon*» مخالفتی داشته باشد: «یک متن، متنی نیست مگر آنکه قوانین تضعیف‌کننده‌اش، قواعد بازی‌اش را از اولین تازه‌وارد، از اولین نگاه مخفی نگاه دارد. در عین حال یک متن همواره حالت تدریجی دارد. بازهم، قوانین و قواعدش در دست نیافتن به یک راز پنهان نیست؛ موضوع صرفاً این است که این قواعد هرگز نمی‌توانند در زمان حال در هر چیز که بتوان صراحتاً ادراکش نامید، مدون گردد[۶].) شاید کلمه دردسرآفرین، کلمه «هرگز» باشد، هرچند چنان با تردستی توسط دریدا به‌کار برده شده که ممنوعیت ذکر شده در آن را تا حدودی سست می‌نماید. بنابراین من از این‌گونه قیود می‌گذرم و به آنچه در این اظهارنظر در آن تردیدی نیست می‌پردازم. گفتن این که نیّت و تمامیت متن امری است نادیدنی مفهومش این است که متن چیزی را پنهان می‌دارد، که در عین‌حال معنی‌اش این است که متن چیزی در خود دارد، شاید هم بیان تظاهر و بازنمون هم دارد اما چیزی را بی‌واسطه فوراً افشا نمی‌کند، در ذات خویش این امر در واقع یک آموزه عرفانی‌مآب [گنوستیک] متن است که نسبت به آن با شیوه‌های خویش، فوکو و دریدا ارزیابی کاملاً متفاوتی دارند.

ولی فوکو چنانکه خود با رویکردی به گذشته استدلال می‌کند، کلّ آثارش در بردارنده این حقیقت است که اگر متن، چیزی را مخفی کند، یا آنکه چیزی درباره متن قابل رویت نباشد، این‌ها می‌بایست فاش شده و به بیان آید، هرچند به شکل دیگری، چون مسأله اساسی این است که متن جزیی از شبکه قدرت است که صورت متنی آن، صورت هدفمند پیچیده قدرتی است که در زیر مقوله متن‌پردازی و دانش* قرارگرفته است. به‌علاوه قدرت مشابهی که نقد دارد جایگاه روشن متن را تاحدی به آن باز می‌گرداند، بازهم: اگر بعضی متون، به خصوص متونی که در مرحله تازه‌ای از تکامل سخن [مقوله سخن**] قرار دارند، حالت متن را از آن‌رو به‌عهده گرفته‌اند که منابع قدرت آنها یا در تسجیل آنها به عنوان متن نهفته است و یا

* Savoir ** discursive

آنکه از حیطه متن محو می‌شوند، این وظیفه باستانشناس* است که به عنوان یک ضدخاطره در برابر متن، شبکه قدرت را به اطراف گسترش داده تا که سرانجام برمبنای آن، بتوان متن را مشاهده کرد. دریدا در واقع در نوعی الاهیات منفی سیر می‌کند[۷]. هرچه بیشتر متن را به عنوان متن چنگ می‌زند، جزئیات بیشتری که متعلق به متن نیست در دسترس او قرار می‌گیرد ـ از روی اصطلاحاتی که او به‌کار می‌برد، مانند پراکندگی، تکیه، فارماکوس، نشان ردیابی، واژه‌هایی که صرفاً «پنهانی بودن متن» را وصف می‌کنند در عین حال ملاحظه می‌شود که اینها نوعی اصطلاحات شبه‌الاهیات هم هستند که بر حیطه متنی که او در اثر خویش راهش را گشوده، حکمرانی و عمل می‌کنند.

معهذا در هر دو حالت، منتقد آشکارا در حال زورآزمایی با فرهنگ و نیروهای حاکم بر فعالیت فکری آن است که ممکن است ما آن را «روش» بنامیم، فعالیت‌های نیروهایی که در هنگام برخورد با متون از علوم مدد می‌گیرند. اساساً این چالش دربردارنده خصوصیات متفاوت وسیعی است ـ دریدا همه‌جا به متافیزیک و اندیشه غربی رجوع می‌کند، فوکو درکارهای نخستین به دوره‌ها، دوران انواع معرفت‌ها آن کلیت‌هایی که فرهنگ غالب را در نهادهای کنترل کننده‌اش می‌سازد، نظر دارد. تمهیدهای فوکو و دریدا نه تنها این ذوات مورد چالش را تعریف می‌کنند بلکه با شیوه‌ای مصرانه دست به تعریف‌شکنی آنها زده به ثبات و قدرت حاکمیت آنها حمله کرده و اگر ممکن باشد آنها را تجزیه و منحل می‌کنند. برای هر دو نویسنده آثارشان به مفهوم جابه‌جایی استبداد و پندارهای خیالی ارجاع مستقیم ـ همان چیزی که دریدا آن را **حضور**** می‌نماید، یا مدلول فراحسی ـ با صراحت و کاری متن‌گرایانه که بر زمینه غیرمتعارفِ تفوق متن قرار دارد و در مورد فوکو با جابه‌جایی آن با تأکید مستمر فوق‌العاده بر متن. تعریف‌شکنی و ضدیت با ارجاع و

* Archeologist، یا دیرینه‌شناس از نظر **فوکو** کسی است که به تفسیر متن اعتنایی ندارد بلکه گسترش شبکه قدرتی که متن را دربرگرفته مورد توجه اوست و با آن به حقیقت اصلی متن یا به مفاهیم اصلی [یا دروغین] آن پی می‌برد. **فوکو** این روش سخت پیچیده که جزئیات بسیاری را دربرمی‌گیرد، باستانشناسی نامیده است. م

** Presence

استناد، پاسخ مشترک دریدا و فوکو است به عرف و عادت اثبات‌گرایی که این دو از آن منزجرند. با اینهمه در آثار ایشان تمسکی همیشگی به تجربه‌گرایی و نوعی ژرفانگری متفاوت که بنظر می‌رسد هردو از نیچه آموخته‌اند، وجود دارد.

در این واقعیت که این روزها دریدا و فوکو هر دو از جاذبه‌های نقدادبی محسوب می‌شوند، خلافِ آمد عادتی وجود دارد چه در واقع هیچ‌یک از این دو منتقد ادبی نیستند. یکی فیلسوف است و دیگری تاریخنگاری فلسفی. از سوی دیگر مواد موضوعات آنان اساساً التقاطی است: شبه‌فلسفی، شبه‌ادبی، شبه‌علمی، شبه‌تاریخی. موقعیت آنان درست مانند یکدیگر در دنیای فرهنگستانی و دانشگاهی، غیرمعمول است. من تصور می‌کنم، آن‌چه که می‌خواهم توجه را به آن سوق دهم این باشد که نوعی عدم اطمینان اساسی در آثار آنان نسبت به آنچه در مورد مسأله متن کرده‌اند یا نظر می‌دهند وجود داشته باشد و یا ـ و به نحوی مشخص این امر در مورد دریدا پس از *Glas* (ناقوس مرگ) او و همچنین در مورد فوکو نیز قابل ذکر است ـ تجربه‌ورزی آنان در مورد متن به آثار خود ایشان محدود است. البته بعداً در نظر دارم که درباره جنبه‌های نظریه‌پردازی و تعلیمی آثار ایشان بحث کنم، اما اکنون صرفاً می‌خواهم بگویم که لااقل پس از انتشار دستورشناسی، دریدا کوشیده است آن‌چه را که او شکل نوشته دوگانه می‌خواند، عرضه کند نوشته‌ای که یک طرف آن نوعی سلطه واژگونه فرهنگی که دریدا همواره آن را معادل متافیزیک و مراتب آن می‌داند، انسان را وسوسه می‌کند و طرف دیگرش «انفجار نوشتن را درون هرکلمه» اجازه می‌دهد و به این‌ترتیب کل نظام موجود را ازهم می‌پاشد و حوزه معنایی را در اختیار می‌گیرد[۸]». این نوشته نامتعادلِ نامتعادل‌کننده توسط دریدا جهت نشان دادن شکاف تردیدناپذیر و بی‌فیصله میان یک‌متن هنگامی که آن را از هم می‌گسلد و اجرای جدید آن که خواننده او می‌بایست آنرا درک کند، تعبیه شده است. مشابهتاً در مورد فوکو نیز و «نوشته دوگانه» (البته* این نامی نیست که خود او به آن داده باشد) وجود دارد، که در درجه اول برای توصیف (بازنمون) متونی که او به عنوان یک مقوله سخن، بایگانی،

* Double Writing

بیان‌ها و نظایر آنها مطالعه می‌کند، درنظرگرفته شده و سپس ارائه آنها به مثابه یک متن تازه، گفتار و کرداری از خود او که متن‌های ناپیدای دیگر آنها را سرکوب کرده‌اند، گفتار و کرداری که کس دیگری آنها را نگوید و انجام ندهد.

این همزمانی بینامتنی* در قبل و بعد از نوشته‌های آنها، از آن جهت توسط دریدا و فوکو طرحریزی شده است که تفاوت میان آنچه انجام می‌دهند و آنچه وصف می‌کنند، تفاوت میان جهان سخن ـ محوری و استدلال از یکطرف و نقد فوکویی و دریدایی را از طرف دیگر نمایان سازند. در هر دو مورد، فرهنگی جاافتاده و مکرراً تأیید شده‌ای وجود دارد که علیه آن تعریف‌شکنی‌های ایشان نشانه می‌رود. بدیهی است خصیصه‌نگاری‌های آنها از فرهنگ بسیارکشدار و پرتفصیل است ولی تا آنجا که می‌توان ملاحظه کرد من یک وجه از این خصیصه‌نگاریهای را سخت مایه جدل می‌بینم.

نخست درباره فوکو همان‌طور که او در باستانشناسی معرفت و گفتار درباره زبان طرح آن را ریخته است، فرض بر این است که روش باستانشناسی می‌خواهد بگوید که چگونه سخن ـ غیرشخصی و قانونمند که توسط صورتبندیهای ملفوظ و روشن به حدّاعلیٰ نظام یافته است ـ جامعه را تحت‌الشعاع قرار داده و بر تولید فرهنگ حاکم است. فرض بر این است که بیان‌های فردی یا فرصت‌هایی که نویسندگان به عنوان یک فرد بتوانند با آن بیانی فردی پدید آوردند حقیقتاً امری درخور نیست. بالاتر و فوق هر امکانی برای گفتن چیزی، نوعی مهارکننده جمعی وجود دارد که فوکو آن را سخن** [یاگفتمان] می‌نامد که خود تابع بایگانی [آرشیو] است. بنابراین مطالعه او درباره بزهکاریها، نظام جزایی و سرکوبیهای جنسی مطالعه درباره نوعی بی‌نشانگی و ناشناسی است که در طول بررسی خود برمبنای آن و به علت آن فوکو در نظم و تنبیه می‌نویسد«تن آدمی وارد نظامی از قدرت می‌شود که او را کشف می‌کند، از هم فرو می‌پاشد و سپس سامانی دوباره‌اش دهد» مسئولیت این سازمان عبارتست از انضباط، حرکتی که مقوله گفتمان هنگامی که این نظام وارد دستگاه عدالت می‌شود مهار آن را در دست دارد؛ اما در اینجا هم فوکو، مسئولیت فرد را

* intertexual ** Discourse

آنچنان محو در مسئولیت جمع نمی‌داند که جزیی از اراده نهادی. «روشهایی که مهار بسیار دقیق کردارهای تن را امکان‌پذیر می‌سازد، اطاعت دائمی را از قدرت خویش میسر می‌کند و بر آنها [تن‌ها] نوعی رابطه سربراه بودن را تحمیل می‌کند ـ در نهایت می‌توان آن را انضباط نامید[۹]»

افزون براین، به صور مختلفی فوکو نگران مسأله انقیاد است؛ فرمانبری افراد در جامعه از نوعی انضباط و یا مرجعیتِ فوق‌فردی. او گرچه به نحوی آشکار سعی می‌کند که در تبیین نظم اجتماعی از جبرگرایی عوامانه بپرهیزد، بطرز چشمگیری خود را از مقوله هدف و قصد کنار می‌کشد. من فکر می‌کنم که فوکو خود از این مشکل آگاه است و شرح و وصف او از چیزی که آن را اراده معطوف به دانش و قدرت می‌نامد ـ *Le volonté de savoir*ـ کوششی است که به نوعی تناسب در آثارش میان ناشناختگی کور و امر عاملانه و صاحب هدف دست پیدا کند. معهذا مسأله روابط میان موضوع فردانسانی و نیروی جمعی (که در عین حال مسأله دیالک‌تیک‌ی میان قصد ارادی و حرکت جبری را منعکس می‌نماید) همچنان یک مشکل واضح است، و این است اذعان فوکو به آن که در زیر می‌آید:

آیا کسی می‌تواند از علم و تاریخ آن (و علاوه بر این، شرایط پدیدآمدن آن، تغییراتش، اشتباهاتی که مرتکب شده، پیشرفت‌های ناگهانی که آن را به راه و بستر تازه‌ای کشانده) بدون ارجاع به خود دانشمند چیزی بگوید ـ و من تنها صرفاً از فردی ملموس با نام خاص ذکر نمی‌کنم بلکه آثار و شکل اندیشه ویژه او نیز موردنظر است؟ آیا تاریخ معتبری از علم می‌تواند تدارک شود و از ابتدا تا انتها کارش پی‌گیری حرکات خودجوش یک پیکره بی‌نامِ دانش باشد؟ این کار مشروع و یا حتی مقید است که به جای جمله سنتی «زید [×] می‌اندیشید که...) آورده شود. (معلوم شده است که...). البته این عیناً آن چیزی است که من طرح آن را درنظر دارم. من میل ندارم که اعتبار زیستنامه‌های متفکرانه یا امکان گردآوری تاریخ نظریه‌ها، مفاهیم و مضامین را انکار کنم. صرفاً متحیرم که آیا چنین توصیفاتی کافی است، آیا این ترتیب نسبت به پیچیدگی گسترده مباحث علمی جانب عدالت را رعایت می‌کند؟ آیا خارج از مرزهای متداول این مباحث، نظامهای قانونمندی وجود ندارد که نقش تعیین کننده‌ای در تاریخ علم دارا باشند. من می‌خواهم بدانم موضوعاتی

که بانی و مسئول مقوله‌های علمی‌اند آیا موقعیت نقش، ظرفیت بصیرت و امکانات عملی خود توسط شرایطی که بر آنها سلطه دارند و یا حتیٰ آنها را منهدم می‌سازند، تعیین نمی‌گردد[۱۰]»

این یک انتقاد از خود زیرکانه و شاید حتیٰ خلع‌سلاح‌کننده باشد ـ اما پرسش هنوز بی‌جواب مانده است ـ تردیدی نیست که در آثار فوکو پس از باستانشناسی در مصاحبه طولانی‌اش که با *Esprit* و مجله دیگری انجام داد در شیوه‌های نظر مطروح او دربارهٔ «فرد» پیشرفت‌هایی به چشم می‌خورد: «من متحیرم که تنها این‌گونه توصیفات کافی باشد» پس او به صورتی سخاوتمندانه درک رشته‌ای از توصیفات را ممکن دیده است که هدف آن باردیگر، درهم کوبیدن موضوع و یا اراده فرد و تبدیل آن به جای قواعد پاسخ‌دهنده جزیی صورتهای استدلالی به قواعدی باشد که هیچ شخص منِ حیث شخص نتواند آن را تغییر دهد یا برآن چیره گردد. اول استدلال می‌کند که چنین قواعدی وجود دارد و می‌بایست از آن اطاعت شود؛ اساساً به این خاطر که گفتمان تنها شکل و صورتبندی دانایی نیست؛ هدف گفتمان مهار و دستکاری در دانش، در پیکره سیاسی و در نهایت (گرچه فوکو در این باره طفره می‌رود) در دولت است. شاید علاقه فوکو به قواعد و هنجارها، یکی از دلایلی باشد که چرا او قادر نیست با دگرگونیهای تاریخی سروکار داشته باشد و وصفی از آنها به دست دهد.

ناخشنودی فوکو از موضوع به عنوان هدف بسنده‌ای برای متن و توسل به بی‌نام و نشانگی قدرت بایگانی و گفتمان بنحو کنجکاوی برانگیز قابل قیاس با انگ جبرگرایی مشخصی است که بر دریدا خورده است. این امر بسیار پیچیده و بنظر من وجه مغشوشی از آثار اوست. از یکسو ارجاعات زیاد دریدا به متافیزیک غربی، به فلسفه* حضور و همه آنچه را که این فلسفه در متون گوناگون دربردارد، شرح می‌دهد از افلاطون گرفته تا دکارت، هگل، کانت، روسو، هیدگر، لوی‌استروس. از سوی دیگر توجه دریدا به موشکافی حواشی جزیی، درباره به‌هم‌ریختگیها،

* فلسفه حضور یا فلسفه حضور معنا = Philosophy of Presence، ظاهراً منظور ترجیح گفتار بر نوشتار است.م

آشفتگیها و ملاحظه‌کاری درباره برخی نکات اصلی که در بسیاری از متون یافت می‌شود آنچه که از خواننده‌های متون توسط او در جهت کشف، مفهومی دارد، همدستی خاموش میان مقتضیات روبنای متافیزیکی و سردرگمیهای معصومانه نویسنده، درباره جزئیات در عالیترین سطح ممکن آن ـ برای مثال در مورد هوسرل صرفاً تمایز میان نشانه‌های تبینی* و نشانه‌های اِخباری** و یا نوسان‌هایی (که در *et Ousia Gramné* از آن سخن می‌رود[۱۲]) میان مفهوم *Nun* و *ama* ارسطو. معذالک به عامل میانجی میان مبنا و بنا (زیرساخت و برساخته) نه رجوع می‌شود و نه رخ می‌نمایاند. در بعضی موارد از جمله این دو مورد که برشمردم، مفهوم ضمنی سخن او آن است که نویسنده عامداً مشکلاتی را که بر سر راه او سبز می‌شود با رفتار گفتاری خویش از سر وامی‌کند، که در هر یک از این پیش‌آمدها، بر این تصور رومی‌آوریم که شاید نویسنده توسط جبر شرایط روبنایی و یا گرایشهای «متافیزیکی» تحت فشار بوده است. درعین حال در نمونه‌های دیگر، تجربه‌های پیچیده متنی خود نویسنده علیه خود نویسنده به کار گرفته می‌شود با بلاتکلیفی یک واژه ـ دارو***، تکمله**** یا *Hymen* ـ در خود متن و کارکرد آن پدید می‌آید. حال نویسنده آیا از این بلاتکلیفی واژه‌های خود مطلع است یا نه مسأله‌ای است که یکبار به نحوی بارز توسط دریدا مطرح و سپس به کناری گذارده شد. اینجا بیشتر سخنی تلویحی درمیان است؛ در اثر او بنام، درباره دستورشناسی:

در آثار روسو پس از آگاه شدن به ـ بصورت پیش‌بینی و به عنوان یک پیش‌درآمد ـ نقش نُماد «تکمله*****» من خود را آماده دادن یک امتیاز که بعضی‌ها ممکن است آن را نوعی نظر گزافه نسبت به برخی متون مانند رساله درباره ریشه زبانها بدانند، کرده‌ام. به چه حقی؟ و چرا این متون کوتاه انتخاب شده، که بیشتر آنها پس از مرگ مؤلفشان انتشار یافته و به علت نامشخص بودن تاریخ زمان ایجاد آن و انگیزه آن، برای طبقه‌بندی مشکلند؟

در برابر این پرسش‌ها و در چارچوب منطق نظام آنها، پاسخ قانع‌کننده‌ای وجود

* Expressive Sign
** Indicatine sign
*** Pharmakos
**** Supplement
***** Supplement = ضمیمه یا پیوست

ندارد. این است که با یک معیار معین و به‌رغم احتیاطهای نظریه‌پردازانه‌ای که در سردارم، در حقیقت انتخاب من نوعی گزافه* است[۱۳].

آنچه را که واقعاً دریدا از خود می‌پرسد این است که آیا آنچه او می‌کند و متن‌هایی که بری تحلیل روسو انتخاب کرده اصلاً ربطی به آنچه روسو انجام داده و مقصودش بوده دارد. آیا روسو بر رساله درباره ریشه زبانها پافشاری می‌کند و برای آن اعتباری قایل است؟ علاوه بر اینها مطرح کردن سؤال و سپس گفتن این که پاسخ قانع‌کننده‌ای درمیان نیست، خود نشانه آن نیست که دریدا عامدانه بر نیت خویش که گزافه گویی را جزیی از روش خویش می‌نماید، تأکید دارد؟ چه به رغم تأکید دریدا بر خرده‌گیری بر ایده‌هایی نهایی‌طلب** و محدودکننده چون منبع و ریشه، نوشته‌های خود او سرشار از این اصطلاحات است. کلمه امتیاز به هر دلیل که به کار گرفته باشد مانند کلمه «گزافه» اتکای او را به هرحال به روسو به عنوان نویسنده‌ای که عمری سپری کرده، دارای آثار معتبرگویایی است، آثاری صاحب تاریخ و قابل طبقه‌بندی و امثال آن، نمی‌تواند از نظر دور سازد. علاوه براینها، قرن هیجدهمی در کار است قرن روسو، و یک گواه صادق دیگر آنچه که اندیشه غرب نامیده می‌شود ـ که همه اینها بنظر می‌رسد نوعی تاثیر بر آنچه که متون نیت گفتن آن را دارند، اعمال می‌نمایند. آنچه که روسو در همه اینها [کتابها و شرایط. م] ترسیم می‌نماید چیزهایی روشنتر از آنچه هست که دریدا بتواند از آن چشمپوشی کند حتی اگر نام روسو را درون علامت بگذارد. مثلاً از عبارت انتخاب من تا چه اندازه می‌توان فهمید که اشاره به خواستی فکری دارد و تا چه حد یک کار روش‌شناختی فلسفی رهایی‌بخش از «تمامیت عصر کلمه‌مداری» است؟ آیا واژه ضمیمه [پیوست] تأکیدی توسط روسو پیش از گزافه دریدا نیست و آیا نوشته خود او توسط روسو تاحدی دور از جهان کلمه‌مداری فراهم نشده است، یا این که انتخاب به نحوی گزافه صورت گرفته است یعنی خارج از جهان کلمه‌مداری که حق است سؤال کنیم چگونه (چون روش موردنظر است) توانسته است خود را از جهان کلمه‌مداری به نحوی ضابطه‌مند خارج سازد، حال آنکه دیگر نویسندگان نمی‌توانند، و زمینه این

* Exorbitance ** Terminalistic

خواستی که ترجمان اندیشه این فیلسوف کلمه محور به خواننده تازه لایقی باشد کدامست؟

جدی بودن این پرسش‌ها توسط خود دریدا که در انتقاد از تاریخ جنون فوکو سنگ تمام گذاشته است و در آن نسبت به بی‌تفاوتی‌های او در جزئیات استدلالهایش بر او معترض است، به اثبات می‌رسد. دریدا با متهم ساختن فوکو که به صورتی ناکافی مسایل فلسفی و روش‌شناختیِ گفتگوکننده در اطراف ناگفتنی‌ای غیرعقلانی را کم‌وبیش با زبانی عقلانی بیان می‌کند، مشکل سخت فوکو را مطرح می‌سازد. زیرا حتی اگر فوکو مدعی شود که خود نوعی زبان به کارگرفته است که «به صورتی نسبی، بدون هیچ دست‌آویزی» به راهش ادامه می‌دهد، دریدا الزاماً سؤال می‌کند «چگونه در آخرین گام، این زبان بدون دستاویز و تکیه‌گاهی پابرجا می‌ماند؟ چه کسی آن را می‌نویسد، چه کسی آن را می‌فهمد، به چه زبانی و از چه موقعیت تاریخی کلامی، شخص می‌تواند درباره تاریخ جنون بنویسد و بخواند[۱۴]» موضوع مربوط به آزادسازی جنون، به ادعای فوکو از بن‌بست سخت آن در فرهنگ غرب است. و پاسخ دریدا به ادعای فوکو چنین است: «وسوسه می‌شوم اثر فوکو را به عنوان یک چهره‌پردازی قوی از همه چیزهای حفاظت شده و دفن شده بدانم. یک چهره‌پردازی دکارتی در قرن بیستم. تنظیم مجددی از نفی‌گرایی. به هر صورت این عقل است که او در قبر می‌گذارد، اما او هم مثل دکارت عقل دیروزی را به خاک می‌سپارد و نه امکان کلی این معنا را[۱۵]». زیرا دریدا آنچه را که مدعی است در فوکو یافته این است که او دکارت را ساده‌اندیشانه خوانده او را بد درک کرده و انگاره‌های شک را خیلی خودمانی کرده و چنین وانمود ساخته که دکارت جنون را از عقل جدا ساخته است در حالی که بنا بگفته دریدا یک مطالعه دقیق در متون دکارتی عکس این را نشان می‌دهد که نظریه اغراق‌آمیز شک دکارتی شامل ایده «نبوغ شیطانی*» هم می‌شود، این نظریه وظیفه‌اش نه اینکه دور انداختن جنون، بلکه اضافه کردن جنون به عنوان تشکیل‌دهنده و مبدع خطا و نقصی است که [در عین همراهی با عقل. م] موریانه پیِ نظام عقلانی است. این مبادله‌ای نگران‌کننده میان عقل، دیوانگی،

* Malin Genie

سکوت و زبان است که درباره آن فوکو از سوی دریدا متهم می‌شود که از آن چشم‌پوشی می‌کند، گویی که بنظر می‌رسد که فوکو تنها بیان‌کننده سطح خارجی روش باستانشناسی خود نسبت به ساختارهای مثلاً زندان و بن‌بست‌هایی است که وصف می‌کند.

من یک بحث بسیار پیچیده‌ای را ساده کرده و اکنون نمی‌خواهم شاهد بازشنودن پاسخهای تکراری فوکو به دریدا باشم. در این‌جا من متوجه موقعیت متافیزیکی و کلمه‌محوری* دریدا هستم و این مسأله که چگونه نویسندگانی که او به عنوان نمونه‌های چنین جهانی معرفی می‌کند خود جزیی از این جهانند. این سؤالی که من آن را بسیار جدی فرض می‌کنم. چه هرگز این امر روشن نشده است که چگونه سفسطه کلام‌محوری ـ که بصورتهای گوناگون ظاهر می‌شود: تقابل ارزشهای دوگانه، که یک اصطلاح ظاهراً دارای یک معادل، ارزشهای دیگری را هم تحت‌نظر دارد؛ سلسله مراتب سازمانی، اعتبار قوم‌محوری، باروری قضیبی** ـ چگونه پیش‌داوری کلام‌محوری غربی خود را چنان جاذب می‌سازد که درجه اول محسوب شود یا آنکه چگونه به امر گسترده‌ای که همان متافیزیک غرب باشد تبدیل گردد. همچنین هیچ معلوم نیست که چگونه گرایشهای متافیزیکی، از جمله فراموش کردن نشانه‌ها و دلتنگی از زمان حال را می‌توان از یک‌سو به بی‌دقتیهای یک نویسنده، حذف‌ها و از این شاخه به آن شاخه پریدنها (*dérapage*) نسبت داد و از سوی دیگر به طرحهای روشن عامدانه طرفداران متافیزیک مذکور. چه در اینجا دریدای حاضر به یراقی وجود دارد که کارش برجسته کردن اشتباهات کوچک، لغزشهای دارای معنا که توسط نویسندگان، در عین بی‌اعتنایی پدید می‌آید و در عین حال دریدایی هم وجود دارد که متوسل به نفوذ فلسفه عصر حاضر است که به نظر می‌رسد به صورت کارگزار چیزی بزرگتر، امری چیره‌تر که همان متافیزیک غرب باشند عمل می‌کند.

اگر ما نگوییم که یکی از امهات فلسفه حضور نه تنها مربوط به دستاوردهای

---

* Logocentric یا واژه محوری

** Phallic insemination

بعضی از مسایل مربوط به متون است بلکه در فراسوی متن نیز در نهادهای اجتماعی دستاوردهایی موردتوجه است، آنگاه مجبوریم که بگوئیم که دستاوردهای متافیزیک غربی عبارتست از ۱) بیماری نثر فلسفی که ناشی از اشتباهات خاص یک منطق دروغین است ۲) ساخت‌شکنی متون غربی توسط دریدا. البته به عنوان یک خواننده متون، خواست دریدا انجام می‌شود چه این متون فرآیندی است که از لحاظ نظری به اندازه فرهنگ غرب وسعت دارد و عملاً بی‌نهایت است. آیا کاملاً غیرمعقول است که گفته شود که حذف دارابودن اختیار و قصد و نیت توسط دریدا، نسبت به آنچه که آن را جایگزینی بی‌نهایت می‌نامد، منطبق با نیت خود اوست که در آن استراتژی ساخت‌شکنی برپایه نظریه‌ای از بلاتکلیفی و معنازدایی افقِ معناشناسی تازه‌ای پدید می‌آورد و از این‌رو تفسیر تازه‌ای که نام دریدا با خود به همراه می‌آورد؟ همراه با شاگردان دریدا که تاحدی خود این استراتژی و (مفاهیمش) را رایج کرده‌اند نوعی جزم‌اندیشی و سخت‌کیشی پدید آمده که کمتر از بعضی اعتقادات و آموزه‌هایی نیست که متافیزیک غربی خوانده می‌شود. بدیهی است شخص دریدا مسئول این جزم‌اندیشی نیست.

اما من تصور نمی‌کنم که چنین جزم‌اندیشی‌هایی همگی و در بیشتر صور خود، ساده و نفی‌گرا باشند. بلکه بیشتر بنظر می‌رسد که احتمالاً هر فلسفه یا نظریه انتقادی، هستی یافته و دوام پیدا می‌کند نه تنها از آن‌روکه وجود داشته باشد؛ آنهم گرداگرد اشیا و افراد در حالت منفی خود، بلکه به‌خاطر این‌که آموخته شده و منتشر گردد و بصورت تعیین کننده جذب نهادهای اجتماعی شود و ابزاری برای کنترل یا تغییر یا حتی آشفته‌سازی این نهاد یا آن اجتماع گردد و برای این هدفهای آخری فوکو و دریدا به صور مختلف پاسخگویند ـ و این است دلیل آنچه که توجه ما را به ایشان جلب می‌کند. هریک از این دو به شیوه خود می‌کوشد که فضای باز انتقادی را تمهید کرده مکرراً منابع نظریه‌پردازی را تازه گردانیده؛ در درجه اول دانشی از نوع بسیار ویژه مقرر نماید، ثانیاً جهت کار انتقادی زمینه را فراهم سازد و سوم در صورتی که امکان داشته باشد از فعالیت خود ـ تأییدی فرهنگ‌ها وکلاً از یک نظام نامتعهد یکنواخت کلیشه‌ای انتقادی بپرهیزند. دریدا از ابتدای بررسی طرحهای

گوناگونی که برای روشهای فلسفی و انتقادی خود پیش می‌کشید، نوعی کیفیت خود ـ یاری را در این روشها القا می‌کرد. استعاره‌های سپاهیگری و شکارچی‌گری شایسته کار اوست چه خود او نیز از این اصطلاحات استفاده می‌کرد. من نه تنها به مصاحبه‌های او که در *Position* چاپ شد اشاره می‌کنم بلکه به مقاله او بنام *au commence et Comnent Finit...* که در مجموعه *Politiques de la philosophy* منتشر شد نیز ارجاع می‌دهم. آنچه که برای مقاصد پرخاشگرانه او جاذب است غالباً جنبه‌های بصری این روشها است که با آنها متن یا مسأله مورد بحث قرار می‌گیرد، متن و مسأله‌ای که بنظر می‌رسد کاملاً در متن متعلق به منتقد و فیلسوف دوگانه یا چندگانه جلوه می‌کنند. و از این‌رو بصورتی اغواگرانه مسأله حل می‌شود. اما این امر تنها در صورتی می‌تواند اتفاق افتد که متن اصلی یا مسأله اصلی توسط منتقد بصورت طرحی درآید، به این خاطر که متن نقد همراه با متن اصلی گام بردارد و خود را مسئول همه آنچه که در متن اصلی است بداند.

درکل، شیوه و روش دریدا چه در آنچه متظاهر به ارتباط میان متن و نقد اصلی است یا در جایی که مسأله‌ای را می‌خواهد با متن نشان دهد، غیر از اینکه نقد او می‌تواند قادر بر دوش گرفتن همه آنچه راکه در متن است با دوگانه و مضاعف نشان دادن آنها باشد [یا نباشد] دراین همه همواره چیزی، در حال گریز است. زیرا که نوشتن [درنظر دریدا] خود یک شکل گریز از هرگونه نقشه‌کشی و طرحی است که بخواهد آن را محصور سازد، متوقفش کند، به قالب درآوردش، به مقایسه بکشاندش، یا هرگونه کوشش دیگری که نوشتن را دست دوم نشان دهد که در عین حال اثبات این امر است که اثر چیز اصیلی نیست. عملیات نظامی که در آثار ساخت‌شکنی گاه از آن نام برده می‌شود بخشی از آن دارای مفهوم حمله به استعمارگرانی است که می‌کوشند زمین و ساکنان آن را با پرداختن یک نقشه و طرح به تصرف درآورند و در عین حال عملیات نظامی یا [کار سپاهیگری] شامل آزاد کردن زندانیان و زمینهای بزور گرفته شده [براساس یک طرح] می‌باشد. آنچه که دریدا بارها و بارها نشان می‌دهد این است که نوشتن ـ و باید این را به‌خاطر داشته باشیم که دریدا، حال چه آشکار بپذیرد یا نه تضادها، مضامین، تعاریف، سلسله مراتب را میان اقسام متفاوت نوشتن قبول دارد و بر آن تاکید می‌ورزد ـ از نظر دریدا

نوشتن یک سلسله فرآیند خلق کردن و محو کردن؛ کپی کردن و بازکپی کردن نیست، بلکه در واقع فرآیندی افراطی است [صحنه‌ای است کرانگین نه میانگین] نوعی سرزیر شدن است، سیل است، نفوذ و رخنه است، عیناً مانند آثار خود او مجاهده‌ای است جهت متلاشی کردن سرکوبگریهای گوناگون فکری.

بیش از آنکه مثالی از اغتشاش تجدیدنظرطلبانه و دوگانگی و سد نفوذ انتقادی دریدا بنمایم، مایلم در مورد انتخاب متن‌ها یک نکته مهم را خاطرنشان سازم. اغلب متن‌های انتخابی [او] متن‌هایی هستندکه بسیار کم‌حالت داستانی دارند یا آنکه متن‌هایی هستند که برای روشن شدن مسأله یا عرضه آن به داستان استناد می‌کنند. و این انتخاب مشابه انتخاب در آثار شاگردان و متحدان انتقادی دریدا است. درواقع تمثیل‌های روشن‌کننده مطلب ـ برای مثال تمثیل‌ها و حکایاتی که در آثار افلاطون یا روسو یا لوی‌استروس می‌آید ـ دقیقاً آن چیزی است (در مورد لوی‌استروس) که توجه بدگمانانه دریدا را به‌سوی پنهانکاری و حذف و خدعه‌های نویسنده ایهام و ابهامی که در داستان وجود دارد (داستانسرایی روسو درباره زبان که به عنوان تکمیل‌کننده شور و ولع انسان بَدوی پیش کشیده می‌شود) و توجه را به‌سوی آنچه که نویسنده در آن واحد می‌خواهد بگوید و نگوید، جلب می‌کند. عیناً، به همین ترتیب دریدا خود را با متونی که آشکارا داعیه تاریخی بودن دارد، مشغول می‌دارد (تنها نمونه آن تاریخ جنون فوکو است)، متونی که به ساختار نظرات معینی می‌پردازند که حاصل ساختار درونی آنهاست، در اینجا توجه دریدا به آنچه جلب می‌شود چیزی است که به نظر می‌رسد یک لغزش موقتی گذرا در توصیف باشد (مانند نظریه رؤیا و دیوانگی دکارت) این پرهیز کردن از داستان چه معنی می‌دهد؟ از آنجا که دریدا برابعاد نمایشی بازنمون اثر در تحلیلهایش توجه خود را معطوف می‌دارد، بر ترکیبات پنهانی سلسله مراتب‌ها، آموزه‌ها و پیش‌داوریها و تعصباتی که در متن وجود دارد، نیز تأکید می‌ورزد. حال برخلاف سایر متون، رمان رئالیستی تابع شیوه غیرنمایشی، شیوه‌ای متفاوت است. بدیهی است با این‌که باید پذیرفت که بسیاری از رمان‌ها همان شگرد یک نقال را برای تعدادی شنونده قصه به‌کار می‌برند، اما این شگرد جزیی از کار رمان شده [نه شیوه اصلی. م] و علاوه بر این خود یک قصه واقعی محسوب می‌شود ـ یعنی در اصطلاح‌شناسی دریدا، تقلید یا

ضمیمه یا تمثیل خیالی. علاوه براین همان‌طورکه در مورد کنراد نشان دادم، بسیاری از رمان‌های مدرن خود غالباً تناوبی از نقالی [سخن گفتن] و نوشتن است ـ تناوبی که سخن را بر نوشتن ترجیح می‌دهد ـ تناوبی از حضور و غیبت. مسأله بحث‌انگیز متن نه گریز و نه حذف است بلکه برخاسته از شکل‌گیری صریح و آگاهانه وجه داستانی است. در این‌جا در درجه اول استرن به ذهن می‌رسد ولی درعین حال همین رویه، شیوه سروانتس، پروست و کنراد و بسیاری دیگر هم هست. نکته مهم این است که این انگیزه‌ها که به یک معنا توسط نقد دریدا شناخته و ساخته می‌شود، در خود داستانها نه بصورت یک عنصر پنهان (و از این‌رو از سر بی‌توجهی) بلکه به‌صورت یک عنصر اساسی داستان وجود داشته است. چنین آثاری را نمی‌توان ساختارزدایی کرد چه قبلاً بصورتی خودآگاهانه رمان‌نویس و نیز رمان دست به‌کار این ساختارزدایی [ساخت‌شکنی] شده‌اند. چنین است که این جنبه از ادبیات داستانی درباره آنچه که پس از ساختارزدایی (که پیش از این در حال نضج بوده) باید کرد و این که فکر ساختارزدایی دیگر عرضه‌کننده چیزی از تقلای جسارت روشنفکرانه نیست، می‌تواند حالت مقابله داشته باشد؛ کاری که تاکنون صورت نگرفته است.

معهذا به‌صورتی قابل‌توجه، تاریخ رمان، یا تاریخ طرح‌های* داستانی در رمان دستخوش تحول مهمی شده است: رمان به آن سوی زیستنامه‌نویسی، به مثابه سازمانده ساختارش؛ گامی به پیش گذاشته است. در مقایسه روبنسن کرزو، یا تام‌جونز یا مارلو، کورتز یا جود، بلافاصله نه تنها با رقیق شدن زمینه نقش زیستنامه در رمان مواجه می‌شویم، بلکه چیز بسیار چشمگیری از ظهور نقالی در خود اثر به عنوان یک جایگزین ـ یا تکمله و ضمیمه ـ زیستنامه مشاهده می‌کنیم. انگیزه پدری و با آن تمام هیات نَسَبی که چنان شالوده برای تنظیم داستان به‌شمار می‌رفت، مسأله هویت، تبارشناسی، والدین و ازدواج: همه اینها در دوران رُمان‌نویسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دستخوش تغییر و تبدیل عمیقی شد. مسأله در مورد این دگرگونیها این نیست که آنها به صورتی پیش‌پا افتاده حاصل تاثیر عوامل

* plot پیرنگ، آن را طرح و توطئه نیز گفته‌اند.

بیرونی اقتصادی ـ اجتماعی بودند بلکه آنها در بستر پیشرفت داستانپردازی بسوی عرفی شدن [سکولاریزاسیون] بود که شکل گرفتند. در حالی که رمان‌نویس نیروهای خلاق و خداگونه توصیف‌ناپذیری را به‌خود و آموزش‌های خود منتسب می‌دانست، سیر بی‌وقفه این نیروها در زمان تاریخ واقعی تابع شرایط دنیوی اوضاع و احوال بودند. و این اوضاع و احوال بازگوکننده نوشته رمان‌نویس است و نه آفرینش خدایی و نه حضور آن زن یا آن مرد. دیگر، رمان‌نویس حال فلوبر، پروست، کنراد است یا هاردی و جویس که از سراختیار از مقوله و گفتمان دنیایی که خود جزیی از آن است آگاه است. در کلّ ماجرا، ما دو چیز را مشاهده می‌کنیم که بر این دو، ساختارزدایی به عنوان یک استراتژی تفسیری که بر خصوصیات ادعایی جهانی بودن اندیشه غربی مبتنی است نمی‌تواند چیره شود: نوشتن به عنوان یک واقعیت روبنایی پیچیده و یک عنصر رسمی در داستانپردازی، دوم نوشتن به صورت یک امر متفاوت از سایر فعالیت‌ها ظاهر می‌شود، نه به عنوان یک تصمیم از قبل تعیین شده و مقدّر بلکه به عنوان پی‌آمد یک تکامل تاریخی بی‌همتا، که در عین حال خود برای شکل داستانپردازی نقش تعیین کننده‌ای دارد.

در، درباره دستورشناسی* دریدا از «تضاعف و امحای معتبر تفسیر[۱۷]» سخن به‌میان می‌آورد، عقیده‌ای که به‌صورتی سنتی منتقدی متنی معین را خوانده و مواردی از توانمندیها را مشخص ساخته و سپس این توانمندیها را با حفظ امانت بازآفرینی کرده و در یک تفسیر انتقادی در جوار متن عرضه می‌کند. عین همین کار را قرائت شکل‌گرا از متن کرده، شکلِ آن را مبنای درک اساسی مفهوم قرار می‌دهد. معادل بصری چنین وضعی به نحوی درخشان توسط دریدا در مورد یک متن بصورت هندسی (مربعی، دایره‌ای یا طرحهایی نامنظم) که در متن دیگری از لحاظ فرم عیناً بازآفرینی گردیده توصیف شده است. در میان این دو متن احتمالاً منتقد مجاز است که «با قلبی مطمئن از ظاهر متن بطرف محتوای فرضی آن، به جانب مدلول ناب خیزبردارد[۱۸]» هدف‌شناسی کل ماجرا همان است که خود دریدا، به حق وقتی که نظر خود را درباره «ساختارگرایی هدفمند» ژن‌روسه می‌گوید، مطرح

* Of gramnatology

می‌کند: روسه بنظر نمی‌رسد که مدعی باشد که هر صورتی زیبا است بلکه تنها صورتهایی که با معنی متحدند زیبایند، صورتی که بتوان درکش کرد، به این دلیل بالاتر از هر چیز دیگر چون که با معنی متحد است، خوب این هم باردیگر، امتیازی هندسی است؟» چنین ظرافتی مانند اندیشه روسه سروکاری نمی‌تواند با آن تکانه‌های کاهش‌ناپذیر اصیلی که هنگام خواندن همه نوشته‌ها پدیدمی‌آید ــ فشار ذاتی مشترک مربوط به هر نوشته‌ای ـ داشته باشد. حال این نقدی که مضاعف‌کننده متن است، یا که گفته شود شکلی است که تطابق کامل با محتوای خود دارد، در هر حال آراستگی* و نظم است که نوعی سرکوبی است و این طرح چشمگیر دریدا است که راهی برای ژرف‌سازی زبان بیابد، تا آن را از چنگال طرحهای کلیِ تحمیلی یاوری به آن، نجات دهد.

اما دریدا در پرده‌براندازی از مبهمات بسیاری از سماجت‌هایی که در آثار اخیر خویش کرده است، کمتر صراحت به خرج می‌دهد، چیزهایی که او آنها را مضمون یا مقوله می‌نامد ـ کلماتی که اشاره به مسایلی مشخص و بدون تردید خارج از [مفهوم] واژه‌ها دارند و از این‌رو دقیقاً تضاعف وکثرت معنا دارند. این کلمات در پشت ظاهر آرام آپولونی خویش، شمار زیادی از شگردهای زبانشناسی را پنهان ساخته‌اند. بیهوده نیست که اولین اثر مشروح دریدا بررسی *Logisch Untersuchungen* تالیف سالهای ۱ـ۱۹۰۰ هوسرل است (دو سالی که اغلب به صورت عوامانه‌ای پدیدارشناسی به عنوان علم «اصول ناب» یا علم ریشه‌ها خوانده می‌شد)، یک رشته بررسیها که در آن دریدا کوشش عیانی برای درک معنا و الزامات معنا به صورتی بسیار اساسی‌تر از آنچه که تا به‌حال شده است، انجام داد. در هر یک از تعاریفی که هوسرل ارائه داده، دریدا شیوه دلهره‌آور خویش را تعبیه کرده، بطورکلی نشان می‌دهد که خدشه‌دار ساختن نشانه‌ها توسط هوسرل، یعنی تبعیت یک نشانه از یک معنا که جوهر آن معنا را شرح دهد، کوشش نافرجامی است که نشانه‌ها را با اشتقاقی قلمداد کردنشان، حذف می‌کند[۲۰]. و مهمتر آنکه چنین ایستاری نسبت به نشانه‌ها و زبان وانمود می‌سازد که نشانه‌ها تنها تعریف کننده «زمان حال ساده»

---

* Neatness

هستند گویی با کاربرد زبان زمان‌حال، هرگز حال نیست مگر آنکه باز ـ حضور پیدا کند (یا بازنمود شود)، بازآفرینی گشته، تکرار شود ــ که البته در تمام این حالات نشانه‌ها نه تنها اجتناب‌ناپذیرند بلکه به صورتی متناقض تنها آنها حضور دارند یک باز حضور که کاشف از غیبت چیزی‌است که این نشانه‌ها آن را معرفی می‌کنند. نقش دریدا، نقش یک گزارشگر محقق است (که توجهش به ناپایداری [و خصوصیات نامساعد] همه این حرکات فیلسوفی است که مدام از حالتی به حالت دیگر گرایش پیدا می‌کنند) نه این که کار هوسرل مجموعه منظمی برای تشخیص اساسی میان یک مسأله و مسأله دیگر باشد، تمام دانش اصول هوسرل هدفش یک ساختار «فرجامشناختی*» است که اساساً برای آن طرحریزی شده که نشانه‌ها و اصول دیگر فصاحت و بلاغت را حذف و «حضور» را بازگرداند. و حضور چیست، جز «اراده مطلق معطوف به شنیدن سخن یک شخص؟[۲۱]». این خود ـ تأییدی نه‌تنها به هواداری از فلسفه بلکه جانبداری از نوعی حضور خالص است که یک سره از خود شخص تفکیک‌ناپذیر است، (خودپرستی هستی شناختی؟) به راحتی زبان را نادیده گرفته؛ زیرا هنگامی که می خواهد حضور را به چنگ آورد همزمان آن را انکار می‌کند. به‌رغم تلاش نومیدانه هوسرل که زبان را به صورت امری دست دوم یا باوری مضاعف برای حضور درمی‌آورد، زبان سازنده همان معانی است که فلسفه آنها را به عنوان مغشوش، غیراصلی و یا زاید سرکوبشان می‌کند. بنابراین برای هر کلمه بزرگ [در خدمت هر کلمه بزرگ] مانند «خدا» یا «واقعیت» کلمات کوچکی هم مانند «و» «میان» و حتی «هست» وجود دارد و موضع فلسفی دریدا این است که کلمات بزرگ خارج از وجود خود هیچ معنایی ندارند: این کلمات شاخص‌هایی هستند که مطلق معنای آنها وابسته به همین کلمات کوچک است (آنطور که او می خواندشان، میخهای ترکیب‌اند) که به‌نوبه خود بیشتر از آنچه قابل فهم باشند بر توضیح و تبیین [کلمه دیگر] دلالت دارند. آنچه را که دریدا با تبختر به عنوان متافیزیک غربی ارجاع می‌دهد، یک گرایش جادویی است که از قضا اجازه‌اش توسط زبان صادر شده و تا آنجا که من می‌دانم ضرورتاً یک گرایش غربی هم نیست.

---

* Teleological

اما شاید این نکته چندان مهمی نباشد ـ دریدا در استدلال خود بار دیگر بر فرضیه دیداری* تکیه می‌کند. فرضیه‌ای که می‌گوید به نوشتن به عنوان توصیف و تبیینی بی‌واسطه و بدون اتکا و وابستگی به رشته‌ای از دلالت‌های دیداری، نمی‌توان نگریست. از این‌رو گرایش دستورشناسی و به همراه آن اصول ساختارزدایی [شکنی]، نوعی امر دیداری و نمایشی است و پی‌آمدهای آن برای تولیدات فکری (بویژه در آثار خود دریدا) کاملاً مشخص و متمایز است.

مایلم این قسمت را با آنچه که تاحدودی نامربوط بنظر می‌رسد یعنی آوردن قطعه‌ای از انتظارات بزرگ آغاز کنم. پیپ و هربرت برای دیدن اجرای نمایش هملت که در آن آقای وپسل همشهری پیپ در آن نقش اول را دارند بیرون می‌روند. نمایش بیش از آنکه پیپ کشف کند که حامی او چه کسی است، اجرا می‌شود از اینرو شبه کمدی که هربرت و او در صحنه می‌بینند در حقیقت نوعی مسخره کردن کنایه‌آمیز ادعاهای پیپ درباب جنتلمن بودن خود اوست.

با رسیدن ما به دانمارک، شاه و ملکه آن کشور را لمیده در صندلیهای بلندی در پشت میز آشپزخانه دربار مشاهده کردیم. تمامی اعیان و اشراف و نجیب‌زادگان دانمارکی حاضر بودند از جمله یک پسربچه اشرافی که چکمه‌های بزرگ پدربزرگ خود را پوشیده و یک عضو معظم مجلس اعیان با صورتی ناشسته، که بنظر می‌رسید از میان مردمان آن جهان به دربار مشرف شده و شوالیه‌ای دانمارکی با شانه‌ای در گیسوان با یک جفت کفش ابریشمی سفید و با جلوه‌گری تمام در یک ظاهر زنانه. همشهری نابغه بنده نیر اندوهگنانه بازوها را در بغل گرفته در کنار ایستاده که من بسیار مایل بودم که پیشانی و زلف شلالش کمی بیشتر با هم تناسب داشته باشد.

چند وضعیت کوچک عجیب و غریب همان‌طور که حادثه پیش می‌رفت فاش شد. پادشاه فقید کشور نه تنها بنظر می‌رسید که از سرفه احتضار در عذاب بوده بلکه آن را با خود از گور به همراه آورده است. شبح همایونی همچنین یک دستنوشته از عالم ارواح را در عصای سلطنتی خود تعبیه کرده به همراه داشت که بنظر می‌رسید

* Visual

گهگاه به آن با نوعی تشویش و گمان به اینکه جای مراجعه به آن راکه از عناصر عالم فانی است فراموش کند، نظری می‌افکند. من تصور می‌کنم این همان چیزی بود که تماشاچیان می‌خواستند که شبح آن را «بازش» کرده، قرائت کند... وصیت‌نامه‌ای که وضع بسیار بدی را پدید می‌آورد... ملکه دانمارک یک زن بسیار تپل، هرچند که در تاریخ جایگاه خشونت‌آمیزی نداشت، معروف بود که آلات برنجین بسیار دور خود گرد آورده تا جایی که چانه او به نیم‌تاجش با مقدار زیادی از این فلز خشن بند بود (گویی که به درد دندانی شگفت نایل آمده باشد) کمرش نیز از برنجیه‌های دیگری احاطه شده و هریک ازبازوهای ستیر او در محاصره همین فلزها بود. چنین بود که آشکارا این زن به یک دایره‌زنگی تبدیل شده بود. سرانجام، اوفلیا، قربانی این دیوانگی آهنگین، تمام مدت لباسهای سفیدرنگ خود را برداشته تا می‌زد و کناری می‌گذاشت، در جوارش مردی عبوس مدت بسیاری بینی بی‌تاب خود را به میله‌های قسمت جلو تالار می‌مالید و غرغر می‌کرد که خوب حالا بچه را در رختخوابش بگذار و بیا چیزی کوفت کنیم، که حداقل آن این بود که دیگر حوصله‌اش سررفته است.

این وقایع در حول‌وحوش همشهری بدشانس من توأم با چیزهای خنده‌آوری هم بود. هر زمان که شاهزاده مردد سؤال می‌کرد یا اظهار تردید و سرگردانی می‌نمود جماعت هم‌دست به همراهی با او می‌شدند برای مثال: «آیا عقل را شایسته‌تر آنکه مدام از منجنیق و تیر دوران ستم‌پیشه جفابردن*» که بعضی فریاد می‌کشیدند بله و جماعتی هم نعره می‌زدند که نه. گروهی نیز به هر دو نظر احترام گذاشته می‌گفتند «شیر و خط کنید» و خلاصه یک مجلس بحث کامل بین‌المجالس راه می‌افتاد. وقتی او می‌پرسید که آدمهایی مثل او چرا میان زمین و آسمان باید سرگردان باشند، با فریادهای «درست است! درست است!» تشویق می‌شد. نیز به او پیشنهاد می‌شد که مخفیانه بر بریتانیا حکم براند. وقتی به نوازنده می‌گفت: «این که طرز مزغان زدن نیست» مردک بدعنقی به او می‌گفت «کار تو هم افتضاح است؛ کار تو از او به مراتب بدتر است»

* از ترجمه معروف مجتبیٰ مینوی؛ گفتار بودن یا نبودن **هملت**، آورده شد. م

طنز در این قطعه فی‌الفور آشکار است: دیکنس یک نمایشنامه مشهور را بدون آنکه هرگز نامی از آن به میان آورد، گرفته و وسیله‌ای قرار می‌دهد که هنگام اجرای نمایش توسط یک گروه مبتذل در صحنه آن را از معنا خالی سازد. در هر حال این شیوه تحلیل دیکنس تأمل بیشتری می‌طلبد. در درجه نخست، شماری اتفاق در صحنه پیش می‌آید که انتظار می‌رود که چون دیکنس صحنه را تئاتر معرفی می‌کند، هریک از سطوح این اتفاق‌ها می‌بایست از یکدیگر متمایز باشد. پیپ و هربرت، تماشاگران و چند تماشاگر غوغائی و فریادکش که از جای خود بلند می‌شوند، هنرپیشگان بد، صحنه‌ای که بنظر می‌رسد وقایعش در دانمارک اتفاق می‌افتد و دورترین تصور؛ سرانجام آنکه گمان می‌رود که نمایشنامه مال شکسپیر باشد که بر سراسر ماجرا حاکم است (البته هنرپیشه‌ای که نقش شبح را بازی می‌کند متن نمایشنامه را هم در دست گرفته است)

حال، در درجه دوم، در زمان اجرای نمایش تشخیص این سطوح حوادث از یکدیگر دشوار است. این است دلیل آن چیزی که کلّ ماجرا را مضحک ساخته است. از آنجا که هیچ‌چیز و هیچ‌کس ـ هنرپیشگان، تماشاچیان، صحنه، پیپ و هربرت ـ آنچه از آنان انتظار می‌رود انجام نمی‌دهند، بدون مشکلی می‌توانیم گفت که هیچ‌چیز و هیچ‌کس شایسته نقشی که دارد نیست. تناسب میان هنرپیشه و نقش، میان تماشاچی و هنرپیشه میان گوینده و کلمات میان صحنه ممکن و صحنه واقعی: همه اینها خارج از تناسبند، چه اگر مثلاً بطورکامل نقش و هنرپیشه هم عنان بودند، ترتیب عاقلانه کار نه بدین‌صورت بود. بطور خلاصه در طول این نمایش شلوغ و بی‌قواره، هیچ‌چیز آن‌طور که ما خواستار آنیم عرضه نمی‌شود. در سرِ ما تصویری است از هملت که می‌بایست نجیب و شریف بوده، تماشاچیان ساکت و آرام و شبح می‌بایست شبح‌وار باشد. حاصل این انتظارات ناکام مانده، تقلید مضحک از یک نمایش عظیم است که به‌رغم خرابکاریهایش، معذالک کم‌وبیش راهش را در آنچه دیکنس به وصف درآورده پیدا می‌کند، و تمامی ماجرای خود را شرح می‌دهد. در واقع بسیار صحیح است که گفته شود، نمایشنامه شکسپیر، متن شکسپیر، حقیقتاً خارج از صحنه نمایش اتفاق می‌افتد و آنچه که بر روی صحنه است نتیجه نقایص یا عدم توانایی کافی در مهارکردن آنچه است که برصحنه می‌گذرد، زیرا آنچه که ناجور

است به اعتباری تنها مربوط به بی‌لیاقتی مجریان و عدم صلاحیت تماشاگران نیست بلکه به قدرت ناقص متن نیز مربوط است که نمی‌تواند بازنمون یا اجرای خود را طوری ترتیب دهد که «شایسته» عمل کند.

یک مطلب دیگر. نه تنها سطوح کار درهم و برهم است، نه تنها رابطه‌ای میان متن اصلی و اجرای آن مشاهده نمی‌شود، حقیقت دیگری نیز درکار است که در این غروب وحشتناک، نمایشنامه هملت همه‌جا در گزارش دیکنس است که به‌چشم می‌خورد. آنچه که دیکنس به ما عرضه می‌دارد، در واقع یک صحنه دوگانه است، یا پدید آوردن یک اثر موزیکال مشابه است، البته نه بصورت سرهم‌بندی کردن بلکه با شکلی انتقادی؛ دیکنس نمایشنامه محترمی را با نقاط آسیب‌پذیرش آشنا می‌سازد و می‌گذارد تا یکی از جاویدان‌های ادبیات حقایق نوشته خود را پذیرفته و همراه با آن گام بزند و نتیجه‌ای که این بی‌پروایی به‌بار می‌آورد این است که هر زمان این اثر به نمایش درآید، تا بی‌نهایت، جایگزینی است برای متن اصلی و به این ترتیب متن «اصلی» بیشتر و بیشتر جنبه فرضی پیدا می‌کند. چنین است که با یک اثر و در یک زمان دیکنس یک متن دراماتیک را در جریان اجرای آن چنان روایت می‌کند که گویی قصد جدی نمایش آن را دارد و در همان حال متن را در هیئتی جدید و مضحک اجرا می‌کند. دیکنس [اوراق] قدیم و جدید را کنار یکدیگر قرار می‌دهد و می‌گذارد که براساسی تقریباً بی‌پیرایه و زمخت در یک جلد کمیک صحافی شوند. اگر هملت را آن‌طور که شکسپیر نوشته است ما به عنوان مرکز تمام ماجرا معتبر تلقی کنیم، آنگاه آنچه که دیکنس بر ما عرضه می‌کند، درست یک هسته کمیک است که نه تنها معتبر تلقی نمی‌شود [نمی‌توان برآن پافشاری کرد. م] بلکه قادر به معتبر بودن هم نیست و به‌جای آن خالق شماری چندگانگی‌های آشوبنده شگفت‌آور از اصل نمایشنامه است. چنین است که قدرت متن دقیقاً تبدیل به عکس آنچه که من قبلاً گفتم می‌شود؛ متن فرمان می‌راند و در واقع تمام کج‌فهمی‌ها و غلط‌خوانی‌ها را که حاصل نقش متن است مجاز می‌دارد و ابداع می‌کند.

دریدا از ابتدای کار خویش خواب مسایلی از این دست را می‌دید: بعضی عقاید فلسفی او درباره حضور، درباره امتیازی که متافیزیک غرب به برتری صوت برنوشته می‌دهد، درباره ناپدید شدن عقیده مرکزیت یا اصل و ریشه در اندیشه مدرن که

اینها به صورتی بسیار غیرفلسفی توسط دیکنس بیان شده است، نویسنده‌ای که برای او یک حقیقت بدون چون چرا وجود داشت که شکسپیر ممکن است خالق نمایشنامه بزرگی که هملت نامیده می‌شود باشد امّا نمی‌تواند او را در چنگال خود گرفته، مانع از آن شود که کسان دیگری آن را در سلطه داشته و اندیشه‌های خود را در قالب آن از قوه به فعل درآورند، که البته این نظر یادآور انگاره دریدا است که می‌گوید، ایده‌های صوت [کلام شفاهی]، حضور و رد ریشه‌های متافیزیکی برای ایجاد واقعیت‌های کردارهای زبانی کافی نیست. بدیهی است آن سوی این دیدگاه این فرض متناقض وجود دارد که متن شکسپیر در واقع به مضحکه کشاندن کار اوست، اما این کار نه توسط خود وی [شکسپیر] به‌عنوان آدمی که زمانی زندگی می‌کرده بلکه توسط قدرت متن که مربوط به شرایط نوشتن و مقتضیات اجرا است، انجام می‌شود. شگرد نشان دادن این‌که چگونه اسطوره‌هایی درباره صدا و حضور و بیشتر نوشته‌ها در اندیشه ما دوام می‌آورند (که تمام اعتبار آنها بر این اساس است که نوشتن صرفاً بازتابی است درباره چیزهایی که همچون اندیشه یا صدا [آواها] که انتظار می‌رود عرضه شود) به‌همان اندازه متعلق به دریدا است که به دیکنس در صحنه آورده‌شده و مثال دیگری هم که می‌توان یادآوری کرد ـ یانکی کانکتیکت در دربار آرتورشاه از مارک‌تواین است. خود دریدا این نکته را روشن ساخته است که چنین رسواگریهای مجددی از نوع کار او، به یک معنا احیای اسطوره‌های کهن است، همان‌طور نقیضه‌سازی دیکنس در مورد هملت ادای احترامی است به شکسپیر. این همان چیزی است که دریدا هنگامی که فلسفه خود را نوعی از دیرین‌شناسی* می‌نامد، درنظر دارد. استدلال دریدا این است که افکار قدیمی ما و او را گرفتار کرده‌اند. (کلمه‌ای که به‌کار می‌برد *prise* است) به‌عبارت دیگر هر چند اغلب ذهن ما را ترک می‌کنند اما کاملاً آن را خالی نمی‌گذارند. آنها اغلب علّت انگاره‌های معینی** در ذهن ما هستند که ما آنها را بدون سنجش‌گری می‌پذیریم ـ و این امر بسیار مهمی است که بنظر نمی‌رسد دریدا به عنوان فیلسوف راهی برای خلاص شدن از آن عقاید کهنه به نظرش برسد از آنجا که دریدا به نحوی آشکار سر

---

* **Paleonymy** ** *(impenses)*

آن ندارد که عقاید جزمی جدیدی را به‌جای عقاید قدیمی بگذارد. او با وسواسی بسیار از گفتن این که جای قدیمی‌ها را دارد به تازه‌ها واگذار می‌کند سرباز می‌زند. و اما این که این جزم‌گرایی بالاخره در آثار او از جایی سر برمی‌زند یا نه، پرسش مهمی است که تصور می‌کنم عملاً بوسیله خود و شاگردانش نادیده گرفته می‌شود.

و اما، استراتژی فلسفی ساختارزدایی* [ساخت‌شکنی] چنانکه خود آن را به این نام خوانده چیست و چرا شگردهای آن با یاری گرفتن از صحنه‌ای از **انتظارات بزرگ** روشن می‌شود؟ بگذارید با مسأله بازنمایی** که یکی از مسایل کلیدی در تمام نقدها و فلسفه‌ها است آغاز کنیم. اغلب وصف‌های بازنمایی، از جمله توصیف افلاطون شامل یک اصل و یک رونوشت است که همان‌بازنما باشد. اصل از لحاظ زمانی مقدم و از لحاظ ارزش برتر است، دومی از لحاظ زمانی مؤخر و از نظر ارزش فروتر است، اولی است که تعینگر دومی است. بازنمای نمونه، مفهومش نوعی جانشینی است که گاه اجتناب‌ناپذیر و گاه جایگزینی مفید فایده برای اصل؛ که به دلایل بی‌شماری خود نمی‌تواند به عنوان اصل عمل کرده یا معرفی شود. بنابراین بازنما یا جانشین از لحاظ کیفی با اصلی متفاوت است، تا حدودی به این دلیل که اصل، اصل است و نمی‌تواند با متمایز از خود یکی باشد. من البته موضوع را بسیار ساده کردم، موضع فلسفی دریدا این است که تفاوت ـ از قبیل تفاوت میان اصل و بازنمای اصل ـ صرفاً اضافه کردن کیفیتی به بازنمون یا به مثابه موضوعی ثانوی نیست، همان‌طور که زبان غالباً می‌تواند جانشینی برای یک موضوع عینی تلقی شود (از این‌رو، مثلاً عموماً تصور می‌شود که زبان یک اندیشه یا یک شخص را که عجالتاً حاضر نیست معرفی می‌کند) دقیقتر آنکه دریدا می‌گوید که تفاوت در یک سطح به موضوعاتی که به عنوان بازنما، مشخص می‌شوند امری است اضافی اما در سطحی دیگر، سطح کاملاً بارز گفتاری که مشخص شده [یا نامیده شده] این تفاوت خود متمایز گردیده و بنابراین نمی‌توان به عنوان یک کیفیت یا ایده یا مفهوم دارای اصالت یا مشابه با اصالت بدان اندیشید. تفاوت چیزی است مطلقاً ذاتی زبان، که همان نشانه‌های زیروزبری*** آن است و به‌ویژه اگر به زبان به صورت

---

* decounstruction ** Representation *** Diacritical

ترسیمی و نگارشی و نه آوایی نگریسته شود نقش بسیار مهمی دارد. برای چنین فعالیت خالص زبانشناسی کلمه *différance* یک کلمه که نامی بر آن نمی‌توان گذاشت یا اسمی (غیرقابل بیان) را اختراع می‌کند. «آنچه که در اینجا نام‌پذیر نیست یک موجود وصف‌ناپذیر نیست که با یک نام نتوان با او تماس گرفت، همچون خدا، آنچه که نام‌ناپذیر است نمایشی است که خود پدید آورنده اسماء است ساختارهای واحد یا جزء به جزیی که ما آنها را نامها، سلسله‌ای از نامها یا جانشین نامها، می‌گوییم[۲۳])

چیزی را نام نهادن یعنی مشخص کردن یک ایده، یک موضوع یا یک مفهوم و این امر همراه با نوعی رجحان به عمل نامگذاری و نام موردنظر صورت می‌گیرد. دریدا می‌خواهد که ما این را ببینیم ـ اگر نه درک ـ که تا آن زمان که معتقدیم زبان‌اساساً بازنمون چیز دیگری است نمی‌توانیم مشاهده کنیم که زبان چه می‌کند؛ به‌عبارت دیگر تا زمانی که ما از زبان انتظار داریم که در قالب موجودیتی ابتدایی که [تنها] وظیفه جنبی آن است ظاهر شود، نمی‌توانیم مشاهده‌گر آن باشیم که هرگونه کاربرد زبان مفهومش بازنمایی نیست بلکه بصورتی متناقض، پایان یا تعویق همیشگی بازنمایی و آغاز چیز دیگری است، چیزی که دریدا آن را نوشتن می‌نامد. تا آن زمان که نپنداریم نوشتن بسیار دقیقتر و اساسی‌تر از سخن گفتن مشخص کننده زبان است و تنها به مثابه جایگزین برای چیزی بهتر از خود نیست بلکه کاری است که جوهر آن همه در خود آن است، قادر به تشخیص نخواهیم بود که «چیز بهتر» یک توهم بنیادی است (چه اگر چنین چیزی می‌توانست باشد، می‌بایست باشد) خلاصه آنکه در چنگ متافیزیک گرفتاریم.

زبان نوشتار دربردارنده بازنمایی‌ها است، درست مانند نمایشنامه‌ای که پیپ آن را چون یک بازنما مشاهده می‌کند معذالک گفتن این که زبان ـ یا دقیقتر نوشتن، یعنی آن چیزی که همیشه دریدا از آن می‌گوید ـ یا نمایش بازنما هستند، دلیلی ندارد که اینها چیز دیگری باشند [مستقل نباشند. م] آنها نمی‌توانند چیز دیگری باشند، زیرا نمایشنامه‌ای که شکسپیر نوشته و هملت نام گرفته است، در عین حال

---

* تمایز، تفاوت.

یک قطعه نوشته بیش نیست و هیچ نوشته‌ای جایگزین هیچ چیز دیگری نیست، بلکه تنها اذعان به این نکته است که نوشته تنها زمانی وجود دارد که زبان به‌کار گرفته شود، نهایت آنکه تا آنجا که امکان بازنمایی قابل تکرار و پایدار موردنظر باشد، بصورتی نامنتظر مشاهده می‌شود که پنداره‌ای از بازنمایی، ناپایداری جدیدی را فراهم می‌سازد. همان‌طور که هر اجرای هملت ـ مهم نیست تا چه اندازه مسخره ـ ناپایداری کلامی و موضوعی حتیٰ خود نمایشنامه را تأیید می‌کند. آنچه که از کار دریدا سردر می‌آوریم همان است که مشاهده می‌کنیم دیکنس آن را انجام داده است، مجاز داشتن پنداری از بازنمون که خود را در صحنه بازنمایاند، آنجا که لااقل دوگونه روایت از یک متن آشنا با یکدیگر تلاقی می‌کنند و با سروکله زدن با یکدیگر، یکی دیگری را واژگونه جلوه می‌دهد؛ روایت تازه روایت کهن را تکمیل می‌کند و همه اینها در چارچوب نوشته دیکنس رخ می‌دهد، جایی که محل رخداد و تنها جایی است که می‌تواند روی دهد. این است که نگرانی دریدا از بازنمایی او را درگیر مصادره به مطلوب یا همانگویی* سخت موجزی می‌کند. او نیز خود را برای بازنمایی ایده‌هایی از «حضور» و در عین حال بازنماهایی از آن تمام متون از افلاطون تا هیدگر را به‌کار می‌گیرد، بازنماهایی که با خواندن مجدد و بازنویسی آنها به ما این توانایی را می‌بخشد که آنها را به مثابه بازنمایی از چیز دیگری نپنداریم، به مثابه ارجاعی به مسایلی استعلایی خارج از خود، بلکه همچون متونی که خود تنها بازنمایی از خویشند؛ کاملاً به شیوه یک بازنمایی.

این خلاصه‌ای است سخت، ناویراسته از آنچه در کمال شگفتی یکی از پرزرق‌وبرق‌ترین و پیچیده‌ترین نظریه‌های معنایی در متن‌پردازی امروزی است که در دسترس ما قرار دارد. دلیل اصلی آنکه من خلاصه‌ای ترتیب دادم، این است که شماری از جزئیات اندیشه دریدا (و نه به هیچ‌وجه نظام اندیشه او، اگر چنین چیزی وجود داشته باشد) به طول و تفصیل بیان بیشتری نیازمند است. این ایده‌ها جاذبه خاصی می‌توانند برای منتقدین امروزی که ممکن است بخواهند به‌طوری شکاکانه میان فرهنگ به‌مثابه بدنه عظیمی از اندیشه‌های به‌خود ـ شیفته و نظام، شیوه یا هر

* Tautology

چیزی که شباهت به تکنیک مسلطی داشته باشد با داعیه رها بودن از قید تاریخ، ذهنیت و شرایط اجتماعی قرار داشته باشد. علاوه بر این [نگرش‌بر] آثار دریدا در پندار من نوعی ضرورت است، چه من معتقدم که اگر نقد منحصراً شکلی از پرداختن به اعتبار شخصی نباشد، می‌بایست هدفش معرفت باشد و از آن هم بیشتر می‌بایست با مباحث معرفتی سروکار داشته و خود را با آن شناسانده و آن را به‌عنوان امری که ناشی از اراده و منطق است، تولید نماید.

بسیاری از مقالات دریدا نه تنها از استعاره‌های مکان استفاده می‌کند، بلکه به‌صورتی مشخص‌تر، جنبه تئاتری دارند. به‌عنوان نمونه در آثار فروید نوشته *Ecriture* متنی است که از نوعی حالت نمایشی تقلید می‌کند. دو مقاله برجسته دریدا در مورد آرتو، در **نوشته و تمایز**، علاقه آرتو را در تکراری بی‌نهایت؛ بازنمونی که به‌خاطر روشن‌سازی یک ایده دریدا که عبارتست از این که نوشته جانشین بی‌حدومرزی برای چیزهای دیگر است دانسته و از آن استفاده کرده است همچنان که فضای متن نیز با مطرح کردن نمایشنامه‌ای به‌نام **قمار** فعال بنظر میرسد. عیناً دریدا ایهامی کاهش‌ناپذیر در پندارهای تئاتری آرتو نشان می‌دهد ـ مانند خود او ـ که در آن آرتو آرزو دارد همه چیز در قالب نمایش دیده شود، و در همان حال آرتو «آرزوی عدم امکان نمایش را در سر پرورانده، می‌خواهد که صحنه را از بیخ‌وبن براندازد و بیش از این نمی‌خواهد شاهد آن باشد که هر چیز که در جایی اتفاق می‌افتد از سوی پدر ممنوع، یا تعقیب شود و منشأ جنایت تازه‌ای گردد[۲۴]» آن تکنیک شبه‌مونتاژی که من قبلاً شرح آن را آوردم و به‌عنوان چیز بی‌همتایی که از ملزومات همه نوشته‌ها است، توسط دریدا توصیف می‌گردد، آن جائی است که فرآیند نظام خط‌نگاری در حال خط نوشتن و بازنوشتن و محو کردن و خط‌زدنهای دائمی خود است که با این کار قدیم و جدید با هم آمیخته می‌شود چیزی که دریدا آنرا **صحنه دوگانه*** می‌نامد. پس از آن است که دریدا با به‌کارگیری یک رشته ایهام که مدام مورد استفاده اوست، آنچه راکه با آنها انجام می‌دهد، **دانش دوگانه**** می‌خواند که یادآور سخنرانی اوست درباره آثار مالارمه با عنوان آغازی دوگانه.

---

* La Double Séaene ** double Science

در آثار دریدا همه اینها نوعی تبادل دایمی میان صفحه نوشتار و صحنه نمایش، را پایه‌ریزی می‌کند. معهذا مکان این تبادل ـ که خود صفحه نوشتار یا صحنه نمایش است ـ نثر دریدا است که در اثر اخیرش می‌کوشد تا که در آن کمتر به دنبال توالی زمانی، نظم منطقی و حرکت طولی باشد تا حرکتی جانبی و تکمیلی و گسسته و شدیداً دشوار جهت ردیابی. قصد از چنین حرکتی آن است که آثار دریدا به‌صورتی آشکار موضعی خود بسنده از قرائت انتقادی پدید آورد، موضعی که در آن متون سنتی، نویسندگان، مسایل، مضامین به این دلیل معرفی شوند که همواره کم‌وبیش تعریف‌زدایی و طرح‌زدایی گردند. بنابراین متن عبارتست از نوشته‌ای معادل با صحنه نمایش که بصورتی ناساز دارای مرزهایی است، مرزهایی برای درگذشتن از آن، هنرپیشگانی که تنها برای لت‌وپار کردنشان به سیماهای گوناگون وجود دارند، تماشاچیانی که بی‌هیچ مانع و رادعی می‌آیند و از صحنه خارج می‌شوند و نویسنده‌ای که نمی‌تواند مشخص کند که می‌نویسد یا دارد بازنویسی می‌کند و یا قرائت این متن کاغذ ـ صحنه‌ای* را از این بخش ادامه دهد یا از آن بخش. (مشابهت این ماجرا با کارهای پیرآندلو و بکت بسیار شایسته یادآوری است)

عملاً گرفتاری متناقض جلوه‌گریهای کلامی دریدا عبارتست از بازاندیشی آنچه که او به‌عنوان زیربناهای اندیشه فلسفی می‌نامد (و حتی اندیشه همگانی)، از جمله اینها اندیشه حضوری معتبر (به صورت جوهر/ وجود/ ماهیت/[۲۶]) و به همراه اینان است مسأله سلطه پندارهای دلالت‌گر، همچون ایده‌های افلاطونی، هم‌نهادهای هگلی و نقد ادبی که اکنون با هم یکی شده و روزگار را با یکدیگر می‌گذرانند و لازم است که این بی‌پروایی آنها را منسوب به قدرت «خارج» از آنها به‌حساب نیاورده بلکه ناشی از بدفهمی متون** ناشی از آنها دانست. و بدفهمی متون را خود متون امکان‌پذیر می‌سازند که برای آنها ـ در بهترین‌های آنها ـ هرگونه معنی محتمل در یک موقعیت خام نامعینی قرار دارد. این پندار، جوهر اساسی فلسفی دریدا است، معرفتی بیان شده و نه به تجربه درآمده که درباره دستورشناسی او را به‌صورت کاری آغازی، امکان‌پذیر کرده است. در عین حال آثار دریدا آنچه را

* Stage - Page
** Misreading of texts

که در متن می‌توان درباره آن احتمالاً تصمیم گرفت حذف می‌نماید؛ این امکان که آیا متن از آنچه که تاثیر گذشتگان خویش است آن‌طور که منتقدان می‌گویند برکنار مانده یا نه؛ کنار گذاشتن قابلیت تعیین مفهوم در معنای خود متن، کنار گذاشتن امکان خواندن متن بدون سوءظن حاکم مربوط به متون، تمامی متون ــ هرچه متن و شاید هم منتقد بزرگتر ماهرانه‌تر ــ سعی می‌کنند که شیوه اغلب خنثی و دو جنسی خود را درکل ساختار راهبرد خویش نسبت به خواننده، نسبت به هدف‌های داستانی، نسبت به چنگ زدن‌های موقت به واقعیت‌ها، بپوشانند[۲۷]. زیرا از زمانی که ما تصمیم می‌گیریم که نوشته‌ای را به‌عنوان نوشته بخوانیم، تمامی شیوه‌های سنتی درک و فهم ما به مقدار چشمگیری تغییر پیدا می‌کند.

یک شاهد مثال مهم از رویه‌ای که اندیشه سنتی را به هم می‌ریزد، بدون توجه به امکان عملی آن، در این بند نوشته دریدا، درباره تبارشناسی متن است که می‌گوید:

ما با این نظر موافقیم که استعاره‌ای که بتواند تبارشناسی یک متن را به صورتی جدی وصف کند هنوز ممنوع است [به این معنی که اگر سعی کنیم به‌فهمیم ازکجا یک متن پدید آمده است، مواجه با پنداره‌ای زمخت به‌نام «نویسنده» می‌شود و همین امر مانع کوشش ما برای پیدا کردن سرچشمه مشخص متنیت متن می‌گردد، که مسأله‌ای به‌کلی متفاوت است] در نحو واژه‌هایش در ایجاد فضا و نقطه‌گذاریها، در فاصله و حاشیه‌هایش، ارتباط و وابستگی‌های یک متن، هرگز دارای یک خط مستقیم نیست، و نه علّیتی وابسته به نشر و پراکندگی و نه انباشتگی ساده‌ای است از لایه‌هایی چند. و نه حتی کنار هم چیدن صاف و خالص قطعه‌ها. و اگر متن همواره بازنمایی از ریشه‌های خود را عرضه می‌دارد، آن ریشه را تنها توسط این بازنمایی است که زنده‌اند و نه هرگز با تماس با خاک خویش، که شاید بتوان گفت [این چیزی است که البته ممکن است با آن کاملاً مخالفت کرد چه دریدا باشتاب بسیار گام از راهی برمی‌گیرد که متن با دیگر متون، با شرایط و اوضاع و احوال با واقعیت رابطه برقرار می‌کند] این بازنمایی‌ها ریشه اصلی خود را می‌خشکانند، اما نه ضرورت جلوه گری نقش خویش را[۲۸]. حاصل چنین منطقی تنزل همه چیزهایی است که ما آنها را در سطحی فراتر از متن تصور می‌کنیم به عناصر متنی. آنچه در متن اهمیت پیدا می‌کند این است که متن بودن آن حتی به مسایل واضحی چون آنچه که

ریشه آن است یا با آن پیوند خورده است نیز دست تطاول می‌گشاید. بیش از مرموز جلوه دادن مقایسه میان تولید ادبی و تولید زندگانی ارگانیک (برای مثال، می‌توان کلمه *Seme* گرده‌افشانی و *Semen* منی را در مقایسه احرازکرد) دریدا این مقایسه را درهم شکسته مسأله را معکوس می‌کند. از لحاظ فرهنگی ایده پسندیده‌ای درباره موجودیت کتاب تمامیت یک کتاب است ـ که نمونه عالی آن دایرةالمعارف است ـ و این تمامیت قبیله‌ای از ایده‌ها را توسط یک ریشه منفرد، مانند یک پرورشکار یا پدر از خود ناراضی، به حرکت درآوره، باعث می‌شود مفاهیمی که از آن ریشه برآیند در همان ریشه هم محصور بمانند. هر مفهومی گواه بر نوعی خود ـ تلقیحی است، خود تأکید کننده و در عین حال تأییدکننده دیگری است[۲۹]. در برابر چنین رشته از مفاهیم است ـ در بیادماندنی‌ترین اثر دریدا، انتشار* ـ که زبان جنسیِ که برای بحث در معانی و متون، بصورت هسته اصلی مطرح است، مورد بررسی قرار می‌گیرد ـ که دریدا حرکت مخالفی را طرح و اجرا می‌کند (مانند هنرپیشگان واپسل در خود هملت شکسپیر توسط هملت). این حرکت را دریدا انتشار [اشاعه] که ابداً یک پنداره و مفهوم نیست بلکه چیزی است که در جای دیگر آن را قدرت متن می‌نامد، چیزی که در افق معنایی نفوذ و رخنه می‌کند، می‌نامد. انتشار معنی خاصی ندارد. این کلمه نیازی به رجوع به سرچشمه یا اصل یا پدر ندارد. کاملاً برعکس، نازایی مشخصی را در خود دارد، متن را در خود نوشته نشان داده، قادر است که ایده افلاطونی راکه دیدگاههای ما را در معنا و بازنمایی شکل می‌دهد، از توش و توان بیاندازد و نیز مثلث هگلی راکه در همنهاد [سنتز] سنگر گرفته‌اند. انتشار، انقطاع و گسیختگی دائمی نوشته را حفظ می‌کند، سرگردانی اساس متون راکه قدرت واقعی آنها نه در *Polysemousncss*** (که در هر حال به‌صورت تأویل می‌تواند تحت چند عنوان گردآوری شود کاری که پیرریشار در مورد آثار مالارمه کرد و آنها را تحت عنوان بی‌ثبات «دنیایی خیالی» گردآوری نمود) بلکه متونی که قدرت آنها در امکانات بی‌نهایت و تکثیر آنها است.

* La Dissémination = اشاعه

** چند معنایی.

همگام با گسترش قانونمند مفهوم متن، انتشار نیز قانون مسلط متفاوتی بر نتایج محسوس آن یا ارجاعات (درونی بودن «شیئی» یا واقعیت، عینیّت‌داشتن آن) وضع می‌کند، روابطی متفاوت میان نوشتن در مفهوم متافیزیکی و «بیرون» از آن... انتشار در عین‌حال خود را توضیح می‌دهد... به مثابه امری نامتجانس و خارج از هسته اصلی تفاوت بذر و نطفه خود را درون یک قالب قرار می‌دهد، اما این قالب نمی‌تواند شکلی داشته باشد، به دلایلی که می‌تواند شکلی داشته باشد. بی‌شمار بودن رمزهای آن، غیرمعمول بودن آن نمی‌توآند شکلی را که با حضور خویش در یک دوره دایره‌المعارفی سازگار باشد، پدید آورد.

علاوه بر این، هر یک از نوشته‌های فوق‌العاده درخشان دریدا از زمان درباره دستورشناسی او و خود این اثر بر این نکته از متن بنا شده است که در حول محور آن بدعتی متنی، دور از مفهوم یا پیام آن، سامان داده شده است، نکته‌ای که بسوی آن، متنیّت متن با انرژی متلاشی کننده انتشار در حال حرکت است. این نکته [یا نکات] واژه‌هایی هستند که دریدا معتقد است ضد مفهومند و در پاره‌ای موارد نیز نشان داده است که متنیت اصلی و کاهش‌ناپذیر متن بر آنها قرارگرفته است. این واژه‌های ضدمفهوم، ضدنام، ضدایده از طبقه‌بندی دقیق نیز گریزانند. دلیل این که اینها تنها متنی‌اند و در عین جنبه متنی داشتن، حال بدعت‌آمیزی دارند همین است. شیوه ساختارزدایی دریدا بر آن است که این واژه‌ها را آزاد کند، همان‌طور که اوج حرکت او در متون خود او نیز نمایشی از همین ضدمفاهیم، همین منحصراً کلمات است. چنین است که آنچه دریدا به آن اشاره می‌کند عبارتست از «صحنه‌ای نوشتن در دورن صحنه نوشتن و به همین ترتیب بدون هیچ پایانی، برمبنای ضرورت ساختاری که در خود متن مشخص شده است[۳۲]» تنها واژه‌های دستوری* ـ کلماتی که مانند حروف ربط دارای یک نقش نحوی‌اند و در عین حال می‌توانند نقش معنایی هم داشته باشند، می‌توانند عناصر متن را بازنمایی کنند. این کلمات نهایتی ندارند و از همین‌رو هم انعطاف‌پذیرند، اینها هم معنی خود دارا هستند و هم به کلمات دیگر معنی می‌دهند. (بیشتر شبیه کلمات چند معنایی اصلی در نظر

* Syncategoremes یا همابندهای منطقی

فروید)، اما علت علاقه دریدا به اینها این است.که آنها و نه ایده‌های بزرگ، هستند که متنی را به صورت پدیداری بی‌همتا ساخته و پرداخته می‌کنند، صورت تکمیلی یک مفهوم ضابطه‌مند. و این صورت تکمیلی (تکمیل شدنها) ذخائر متن است، قادر بر تکرار خویش بی‌آنکه خسته شود و یا آنکه چیزی را (برای مثال گنجینه‌ای پنهان سرشار از معنا را) ذخیره سازد. قرائت دریدا از رساله فایدروس (فِدر)، تبیین کلمه *Pharmakos* که فایده آن برای افلاطون در آن است که او را قادر می‌سازد به چنان شیوه‌ای بنویسد که متنی پدید آید تا که حقیقت و ناحقیقت با یکدیگر نه به عنوان نمونه‌هایی از تفکر بلکه به عنوان تکرار و برگردانهای متن[۳۴] همزیستی مسالمت‌آمیزی داشته باشد.

دریدا می‌گوید، از چنین کلمات ممتازه‌ای از افلاطون است که متن جریان می‌یابد:

با توجه به جمیع جهات آنچه که درباره واژه *Hymen* می‌توان گفت برای تمام نشانه‌هایی مانند *Pharmakon*، *Supplemnt*، *differance* و دیگر از این نوع می‌توان* بیان کرد، واژه‌هایی که دارای ارزشهایی متضاد، دوگانه و نامتعین که همه از وضع نحوی آنها مایه می‌گیرد، هستند، حال یا مانند اولی *Hymen*، به یک معنا دارای جنبه (درونی) داشته و یا مانند واژه *Huph,hen* از دو معنای تفکیک‌ناپذیر تحت یک عنوان و یک معنی که جنبه «برونی» داشته وابسته به ضابطه‌هایی است که براساس آن کلمه برای ایفای نقش خودساخته شده است. اما ترکیب نحوی یا به‌هم‌ریختگی نحوی یک نشانه، این ترتیب بیرونی و درونی را به سوی بی‌اثری سوق می‌دهد. یکی ضرورتاً با واحدهای بزرگ یا کوچک نحوی و تفاوت‌های مفیدی که در تمرکز و ایجاز وجود دارد سروکار دارد. کاملاً برعکس نیز بدون آنکه بتوان قواعد یکسانی را پیدا نمود که در نکاتی که ابهام محور آن است یک رشته قواعد مرتبط با هم را مشخص ساخت و قواعدی که نقاطی را مشخص می‌سازند که هرگز نتوان آنها را از طریق اخذ** یا حذف***، درک، زیرفرمان آورده و جابه‌جا کرد یا آن‌ها در حیطه منطق و استدلال درآورد. تنها با تصادف است که این بازیها نقش ایفا می‌کنند، این

* منظور دریدا در خود این بند روشن می‌شود ولی بطورکلی منظور کلمات چند معنایی است که گاه به صورتی بی‌شمار [معانی] راگسترش می‌دهند. م

** Erennerung

*** Aufhelung

«کلمات» که از مهار فلسفی می‌گریزند، آیا می‌توانند در زمینه تاریخی بسیار متفاوتی نوعی ارتباط منفرد و مجزا با نوشتن داشته باشند؟ این کلمات در بازیهای خود هم متناقض و هم‌نامتناقض را می‌پذیرند (و تناقض و نامتناقض میان تناقض و نامتناقض) بدون حذف هرگونه دیالک‌تیکی، بدون هیچ وقفه‌ای، هیچ فاصله زمانی، به یک معنا این کلمات هم به ناخودآگاه و هم خودآگاه تعلق دارند، کلماتی که درباره آنها فروید به ما گفته است می‌توانند متساهل باشند یا نسبت به تناقضات بی‌احساس باقی بمانند. از آنجا که متن بر این کلمات متکی است بسوی آنها کشیده می‌شود، پس متن نقش یک رویداد دوگانه را بر یک صحنه دوگانه بازی می‌کند، متن در آنِ واحد در دو مکان کاملاً متمایز عمل می‌کند، که هم گذراست هم ناگذرا، حتی اگر حائلی هم میان آنها نباشد، باز یکدیگر را قطع می‌کنند به علت همین بی‌تصمیمی و ناپایداری است که افلاطون به دانشی که از این دو جلوه فراهم می‌آید، نام اندیشه* می‌گذارد تا علم.

آنچه که تمام کلمات در آن سهمیند چندان شرکت در معنای مشترک نیست بلکه سهیم بودن در یک ساختار مشترک است بسیار شبیه کلمه *Hymen* که دریدا به عنوان راهنمایی برای قرائت مالارمه به کار می‌گیرد یا مانند *tympan* که برای آغاز اثر خویش از آن بهره‌برداری می‌کند. معنی نامعین کلمهٔ *Hymen* که با نبش قلم می‌تواند تبدیل به *Hymn* شود. سرود کلیسایی مانند پرده حساس بسیار ظریف نفوذپذیری است که حالات مختلف و موقعیت‌های متفاوت و جوانب گوناگونی را (مانند قطعه‌ای کاغذ که چند تاخورده باشد) بازنمون می‌کند، اما درهمه حالات صرفاً توسط همان حرکت اغواگر اولیه‌ای که با آن آغاز کرده است و جذبه و نفوذ پدید آورده، مجبور است که با همان [محرک اولیه] خود را آزاد سازد. از اینها گذشته کلمات کلیدی دریدا از جمله نشانه‌هایی هستند، سترون و نامولد: او می‌گوید که آنها چیزی دلالت بخش‌تر از دلالت خود ندارند. بنابراین به شیوه بسیار قوی و بدون واسطه نوعی تذبذب و سربه‌هوایی، در وجنات آنها است، چه تمام این واژه‌ها نمی‌توانند همراه یا منطبق یک نیاز جدی باشند یا آنکه اصلاً مفید فایده بودن، بی‌فایده است و جدی

* Episteme یا شناخت، گفتمان و صورتبندی در هر عصر. م

نیست[۳۷].

دریدا خود بر ردپایی از کندیاک گـام مـی‌گذارد و پس از او بـی‌وقفه شـیوه‌ای نیچه‌ای را، شیوه‌ای که میان تحریر آموزشهای فلسفی و سرودهایی بی‌پروا، افسانه، کلمات قصار و یا کلماتی پیشگویانه؛ سبکی از نقد فلسفی و تحلیل بنا می‌نهد که عملاً و خودآگاه درگوشه‌های فراموش شده نقد و فلسفهِ به اصطلاح جدی، دست به پَرسه می‌زند. کلمه‌ای که دریدا در این مورد به‌کار می‌گیرد *errance* *که با *erreur* ** هم‌ریشه است. شکل آثار او مانند لوکاچ در قالب مقاله است، که عامداً می‌تواند در معرض ایراد قرار داشته باشد، فقط به این دلیل که مقاله است، یعنی حالت تبلیغی داشته قصد آن دارد که مفهوم را پراکنده و متکثر سازد نه آن را مشخص و محدود کند. نازک‌طبعی‌های متداول نمایشی به کناری گذاشته شده و پـیگیری از تـلمیح بسوی جناس و از جناس بطرف واژه‌سازی است که گاهی ردیابیهایش امکان‌ناپذیر می‌شود. اما در مفهوم دقیق آن فن ساختارزدایی دریدا صورتی اکتشافی دارد (من جمله معروف مارک‌شورر را راهنمای خود قرار می‌دهم) که موضوع آن متنیت متن نیست و نه گریز از مرکزیت کلام [کلمه ـ محوری] که هرگز در حـلقه مـقوله‌بندی نـمی‌گنجد و نـه حـتیٰ مـتونی است کـه در سـاختار آن بـا نـوعی عـدم قـطعیت علاج‌ناپذیری بیان، میان نوشته آنها و مفهوم تأیید شده‌شان است، بلکه تقابل میان صورت‌بندی کلمه و صورت مکتوب آن است میان واژه حاضر / غایب و تکـرار بی‌نهایت آن در نوشتن است. آنچه که او می‌خواهد به نمایش بگذارد «پیشنهاد کتبی کلام ـ محوری است» تأکید، همزمانِ بر خارج بودن از آنچه بیرونی است و دور بودن از آنچه درونی است[۳۸]. این معما بطور ثابتی هرگز در یک گفتمان تزلزل‌ناپذیر مطابق با واقعیت پیدا نمی‌شود، بلکه در اینجا که دریدا به نحوی ایجایی نیچه‌ای است تنها در گفتمانی وجود دارد که ابزار پنهانی و کارگزار آن نیروی صنایع ادبی است. همین نکته اخیر است که دریدا در مقاله *le mythologie Blanche* «اسطوره سفید» ذکر کرده است. آنچه که هر یک از آثار دریدا می‌کوشد تا که انجام دهد، افشای یک برش ـ *entame* ـ در هر یک از ساختارهای یک پارچه‌ای است که فـلسفه ارائـه مـی‌کند،

---

* دربه‌دری و سرگردانی ** اشتباه و راه خطا

بُرشی که در زبان نوشتار خود را به نوشته درآورده با پافشاری بر علاقه‌اش به خارج از خود نوشته تا که نشان دهد که بدون صدا و حضور وجودی ناقص است. بنابراین صدا یا کلام شفاهی نسبت به نوشته درجه دوم به نظر می‌رسد، چه صنعت نوشتن، دقیقاً مهارتی است که تمام موضوع را اعتبار می‌بخشد، حتی ضد خود را می‌آفریند و از آن تبعیت کرده، درون آن نامرئی می‌گردد. طیف متونی که بوسیله دریدا برای تجزیه و تحلیل و کشف، برخلاف بسیاری از طیف‌های محدودی که توسط شاگردانش برگزیده می‌شود ـ نسبتاً گسترده است. از افلاطون تا هیدگر، سولرز، بلانشو و باتای را دربرمی‌گیرد. تا آنجا که مطالعات او در جستجوی اندیشه‌های بلاتکلیف و ایده‌های نامصمم مسلط بر فرهنگ غرب است، بنظر می‌رسد که متونی انتخاب می‌کند که عقاید تاثیرگذاری را در خود دارند. چنین است که روسو، افلاطون، هگل به نحوی اجتناب‌ناپذیر بازگو کننده اندیشه کلمه محوری و نمونه درگیریهای تضادهای نامتناقض آنند. نویسندگان بسیار تازه نیز ـ لوی‌استروس و فوکو ـ همراه با آنچه بنظر می‌رسد اندیشه کاملاً جدال‌برانگیز زمخت‌شان باشد انتخاب می‌شوند، حتیٰ خواندن سطحی آثار دریدا، نشان می‌دهد که او به نحوی بارز به سلسله مراتبی معتقد است گرچه این نکته خیلی عادی بنظر می‌رسد، چه دریدا آن را [سلسله مراتب] به صورت ویژگیهای درخشان تازه‌ای در آثار خود عرضه می‌دارد. بنابراین در نظر دریدا، افلاطون، هگل و روسو، باب دورانهای تازه‌ای را باز می‌کنند، مالارمه یک مسلک انقلابی شعری پدید می‌آورد، هیدگر و باتای هردو با مشکلاتی دست‌وپنجه نرم می‌کنند که این چالش را مقدس پنداشته مدام تکرارش می‌کنند. شیوه تاریخی که این بزرگان در آن وصف شده‌اند از هر فهرستی که استاد علوم انسانی فراهم آورد و یا هر شاهکاری از اندیشه غربی، حمایت می‌کند. با این همه معلوم نیست چرا عصر روسو نمی‌بایستی عصر کندیاک هم به‌شمار آید یا نظریه روسو درباره زبان نسبت به نظریه ویکو یا سرویلیام‌جونز یا حتی کالریج چه برتری دارد. اما دریدا دنبال این مطالب نیست، گرچه من فکر می‌کنم که آنها موضوعاتی نیستند که از لحاظ مسایل تاریخی موردنظر دریدا در حاشیه قرار داشته باشند برعکس آنها به نظر من، ما را به سؤالات مهمی که دریدا مطرح می‌کند رهنمون می‌شوند.

من ملاحظات خود را در مورد دریدا و فوکو، با ذکر این نکته آغاز می‌کنم که گرچه اینان نظرات متفاوتی را درباره نقد عرضه می‌کنند، هردو آگاهانه می‌کوشند که موضع تجدیدنظرطلبانه‌ای درباره به دست گرفتن رهبری فرهنگی ابراز دارند ـ و خود این مطلب زمینه‌ای فراهم می‌آورد که رهبری فرهنگی اصلاً (هژمونی*) چیست ـ از سوی دیگر آنها به خطری که ممکن است کارشان تبدیل به نوعی جزم‌اندیشی انتقادی شود، نظام نااندیشمندانه‌ای سترون در برابر دگرگونی و بی‌اعتنا نسبت به مشکلات نظام خود، آگاهند. اکنون موضع دریدا و کل آثار او به تفحص در تفسیرهای غلط و نیز انگاره‌های غیرمنتقدانه‌ای که برای فرهنگ غرب جنبه اساسی دارد، معطوف است. حداقل در یک مورد او اشاره به معلم فلسفه‌ای دارد که در مؤسسه دولتی کار می‌کند استادی که مسئولیت ویژه‌ای برای شناخت نظامی که بصورت مکانیکی اندیشه‌ها را از معلم به شاگرد منتقل می‌کند و باز آن را تکرار می‌کند برعهده گرفته است. در واقع این همان موقعیت درس دادن اوست که رسماً برای آن شغلی را احراز کرده بود، و حساسیت او نسبت به مسخرگی عنوان شغلی‌اش [*Agrége - Repetiterur***] علاوه بر این او به هیئت علمی نیز تعلق داشت، و نسبت به این عنوان تا حدودی سازشکارانه نیز حساسیت داشت:

جسم من درخشنده است: تمرکز تمامی نور بر آن است. اول نور پرژکتور از آن بالا بر سر من سرازیر شد؛ سپس درخشیدن گرفته نگاههای تماشاچیان را به جسم من جذب کرد. اما این جسم در عین حال از آن‌رو شکوهمند بود که دیگر صرفاً یک جسم نبود. حداقل، خود را در بازنمایی یک بدن دیگر تلطیف کرده بود، هیئت علمی که این جسم هم جزئی از آن بود و هم کل، عضوی بود که می‌توانست کل را هم مشاهده و درک کند، و این کلّ نیز خود را با محو خویش در بازنمونی سخت شفاف از یک بدنه فلسفی قابل مشاهده می‌کرد، در یک بدنه سیاسی ـ اجتماعی که قرارداد میان این جزء و کل را هرگز به صورتی عمومی به نمایش در نمی‌آورد[۴۰].

استعاره نمایشی اینجا و در هرجای دیگر به خوبی در این تنها تحلیل روشن او از پیآمدهای نهادین و واقعیتهایی که وجود او را تشکیل می‌دهد، به کار گرفته شده

* قیادت یا سیادت فرهنگی ** استاد تمرین

است، یک فیلسوف و یک معلم با طرحهای مخصوص خود او. معذالک او این توصیف ویژه و ممتاز موقعیت خود را در همین حد کوتاه متوقف می‌سازد. کافی است که گفته شود که کار ساختارزدایی این نیست که بکوشد که میان رشته‌های کوتاه و دراز عقاید فلسفی تفاوتی پیدا کند، بلکه کار او بیشتر دلمشغولی به حالتی کلی است، به این که چگونه «نیروهای متکثر کهن‌ترین چرخها [در این مورد او به ساختار مؤثر اندیشه غربی آن‌طور که در سنت فلسفی‌اش خود را جلوه‌گر ساخته است نظر دارد] می‌تواند همواره بازآرایی شده و با وضعیتی تصحیح ناشده باز به کارگرفته شود»؟[۴۱] من تصور می‌کنم که اندیشه غربی به علّت ارجاع به متافیزیک در طول زمان به شیوه‌های بسیارکلی که حتی به صورتی هستمند و عینی در متون منفرد دیده می‌شود عزم آن دارد که به حالت انتزاعی خویش باقی بماند و البته این علّت آن نیست که دریدا با آن سرمخالفت ندارد ـ او به شیوه‌های ظریف خود هم مخالفت می‌کند و هم نمی‌کند، که البته من سعی کردم آن را شرح دهم ـ بلکه این خود اندیشه غربی است که چیزی است بسیار متفاوت، فراگیر و از همه مهمتر بصورتی نهادین بازنمای [مسایلی است] بسیار بیشتر از آنچه که دریدا توانمندش می‌شمارد.

اما مشکل همین‌جا ختم نمی‌شود. با آنکه دریدا نهایت مراقبت را به عمل می‌آورد که حتی شیوه ساختارزدایی ادعایی او دربردارنده برنامه‌ای برای جایگزینی نظامی به جای نظام فلسفی کهن نباشد، در عین حال مجبور است تا که برای خوانندگانش (و شاگردانش در فرانسه و جاهای دیگر) رشته گسترده‌ای از مفاهیم غیرمعمول خود [ضدمفهومها] را فراهم آورد. مسأله اساسی در مورد واژه‌های مورد نظر و ادعای دریدائیان و اصولاً درباره روش ساختارزدایی این است که این کلمات قابل تحویل و تبدیل به واژگان معنایی محدود نیستند. نه اینکه تصور شود اینها کلماتی هستند بازتاب‌دهنده تضاد با جزم‌ها و ایده‌های بومی شده متافیزیک غربی که با آن سرجنگ دارند. از اینها است مثلاً کلمه *différancé* که نخستین‌بار در ۱۹۶۸ تعریف شده و دارای دو و شاید سه ریشه معنایی است که هرکدام از آنها با *différance* متفاوت است[۴۲]. معذالک در ۱۹۷۲ او از *différance* چنین می‌گوید که این کلمه همانند (منظومه‌ای است از مفاهیمی که من آنها را به

صورتی نظاممند و در جای خود تبدیل‌ناپذیر درنظر داشته‌ام که مرجحاً در لحظه‌ای تعیین کننده در اثرم، شکل می‌گیرند[۴۳]) من تصور می‌کنم که او می‌گوید ***différance*** یا جنبه‌هایی از این کلمه، معنی دقیق خود را مربوط به کاربرد آن در لحظه معینی از خواندن یک متن می‌دانند. با این همه ما سرگردان می‌مانیم که چگونه چیزی می‌تواند، عملی، بافتمند، نظاممند، قابل شناخت، تبدیل‌ناپذیر باشد و در همان حال آموزه‌ای ثابت، مفهومی واقعی و در معنی پرسابقه خویش، یک ایده نباشد. آیا ما می‌توانیم بصورتی نامحدود میان معنی واقعی قدیم و جدید یک کلمه معلق بمانیم؟ آیا این کلمه میانسال سرگردان، نمی‌رود تا برای خود معانی بیشتری را مانند کلمات جاافتاده پیدا کند؟ خوب، اگر متونی که دریدا می‌خواند و در اطراف محور کلمات کلیدی خود آن متون را آرایه‌ای می‌دهد، نتوانند به حد کلماتی عام و جهانی ارتقا یابند (به مفهومی که ریموندویلیامز درنظر دارد) آیا چنین کلماتی صرفاً کلماتی خنثی نیستند؟ کلمه ***Supplement*** یک مثال کامل است، چه از این کلمه دریدا خزانه‌ای کوچک از واژه‌ها فراهم آورده از جمله ***Supplomentraité*** و ***Supplément*** و غیره، که هر یک از اینها می‌بایست کاربرد آشکاری در خواندن آثار دیگر داشته باشند. هرچه بیش و بیشتر کلمه‌ای چون ***Supplement*** پایگاه و تاریخ مفصلتری برای خود دست‌وپا کند، برای شناخت دریدا بی‌توجهی نسبت به موقعیت حیاتی آن در آثار او، غفلت به‌حساب می‌آید.

موضوع مهم برای من این است که آثار دریدا، می‌رود که بر خود او تأثیر اغراق‌آمیز و متراکمی داشته باشد، چه رسد به تاثیر واضحش بر خوانندگان و شاگردانش. من بیشتر تردید دارم که دریدا در تلاش خردمندانه‌ای جهت پرهیز از فرو غلطیدن سازشکارانه در شیوه‌ای نظاممند به عنوان یک معلم فلسفی نیرومند، که احتمال بیشتری دارد به آن پناه نبرد، بتواند از پی‌آمدهای طبیعی انباشتگی و اغراق وسیعی که تجسم یک شیوه، پیام و گستره کلی واژگان و مفاهیم است توفیقی داشته باشد. از آنجا که نادرست (و حتی اهانت‌آمیز) است که گفته شود که انباشتگی دانش دریدا در سراسر آثار منتشره‌اش، چیزی جز نوعی وضع و حالت یا ایجاد جوّ نیست، پس می‌بایست این امر را به مثابه نوعی موضع‌گیری بپذیریم، واژه‌ای که خود او به راحتی آن را مورد استفاده قرار می‌دهد. به عنوان موضعگیری،

دانش و آگاهی دریدا قابل شناخت و حتی قابل انتقال است، می‌ماند سرباززدنهای از پیش تعیین شده دریدا نسبت به موقعیت تاریخی خویش، نسبت به قرابت دلبستگی آثارش با گونه‌ای مشخص از متون و نه با دیگران: تمام اینها باز بصورتی برنامه‌ریزی شده انکار تاثیر قابل ملاحظه موضع و تأثیر خود اوست. گرچه همین متونی که مواضعی توسط دریدا نسبت به آنان اتخاذ شده از پیچیدگیها از ویژگیها و ثقل و نقاط کور تاریخی آنها غفلت شده است. افلاطون، روسو، مالارمه و سوسورِ ساختِ دریدا: همه اینها آیا متن‌اند یا نظام گسسته معرفت از دیدگاه یک لیبرال معتقد به فرهنگ غرب؟ چگونه اینان برای یک فیلسوف، یک زبانشناس و منتقد ادبی دارای اهمیت تخصصی‌اند (حرفه‌ای) و چرا برای تاریخ‌نگار اندیشه واقعه‌ای محسوب می‌شوند؟ نکته‌یابی‌ها می‌تواند بسیار گسترده‌تر از این باشد، به همان اندازه گسترده که ابزار [فرهنگی] پیچیده‌ای که افلاطون، روسو و دیگران را در دانشگاهها، در زبانهای تخصصی، در عوالم غربی و غیرغربی، در علوم بلاغت و فصاحت اقلیت‌ها، در اِعمال قدرت در آفرینش و گسستگی سنتها، نظامها و بوروکراسی‌ها نشر می‌دهند، ابزاری که با قدرت، دوام تاریخی و نقش‌گذاری بر زندگی انسانها توأمند. اما این مطلب نیاز به جایگاه مهمترِ ویژه‌ای دارد تا آن را، که دریدا بدان بخشیده است.

من تا آنجا پیش نمی‌روم که بگویم موضع خود دریدا به سوی جزم‌اندیشی تازه‌ای راه می‌سپرد. اما این را می‌توانم بگویم جزئیات به اندازه کافی در دیدگاه بی‌نظیر او که به نحوی شایسته در بررسیش از هئیت علمی، که در آن از «قراردادی» با هئیت کذایی ذکری به میان می‌آورد متجلی است، روشن نشده، قراردادی پنهانی (با بخشهای دانش و معارف، نهادها، قدرت) که بسیاری از آثار دریدا نشان می‌دهد که چنین قراردادی وجود دارد و متونی که گرایش کلمه محوری را نشان می‌دهد، قرینه این است که چنین قراردادهایی در تاریخ غرب و فرهنگ آن، در هر دوره‌ای وجود داشته است. اما من فکر می‌کنم که حق دارم سؤال کنم که چه چیزی این قرارداد را قوام می‌بخشد، چه چیزی در یک نظام معین ایده‌های متافیزیکی و نیز در کل ساختار مفاهیم، رویه‌ها و اعتقاداتی که از آن مایه می‌گیرد وجود دارد که خود را از زمان یونان باستان تاکنون بدین‌صورت نگاه داشته است. چه نیرویی این ایده‌ها را به

یکدیگر پیوسته است؟ چه نیرویی آنها در متون داخل کرده است؟ اندیشه انسان چگونه معتاد بدین ایده‌ها شده و سپس منتقل [به دیگران] می‌شود؟ آیا همه اینها امری تواردی و اتفاقی است؟ یا در واقع نوعی ارتباط متناسب میان مسایل کلمه محوری و کارگزاران همیشگی در طول زمان دیده می‌شود؟ بورخس می‌گوید: «در حیرتم که کلماتی در یک کتاب بسته نتوانند شبانه با یکدیگر درآمیخته و سپس در بستر شب غرق شوند» و چنین است که در آثار دریدا نیز ما در حیرتیم که ایده‌های متافیزیک غربی چگونه در طول روز و شب؛ در چنین درازنایی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. این نظام را چه چیزی غربی کرده است؟ و بالاتر از همه این قرارداد را چه چیزی مخفی ساخته و از آن مهمتر اجازه داده است که اثری از آن که فوق‌العاده مهار شده است، جلوه‌گر باشد؟

پاسخ به این سؤالات نه در خواندن یک‌به‌یک آثار غربی و نه در توجه به این که چه اندازه شیوه قرائت متون می‌بایست پیچیده و یا صادقانه باشد، نهفته است. بدیهی است هر شیوه قرائتی همچون شیوه دریدا، که هدف اصلی آن هم آشکار ساختن یک یا دو عنصر نامتعین و آشفته در یک متن به خاطر تصور پیامی صرفاً نازل و متحول شده در آن صورت می‌گیرد و از سوی دیگر خود را کنار کشیدن از این که قرائت هر متن، [درهر حال] جزیی از نظریه متراکم واضح مستمر تاریخی اندیشه متافیزیک غربی است، باری طبعاً هر شیوه‌ای مانند این در فرجام قادر به لمس ثقل اساسی جایگاه و قدرت اساسی ایده و اندیشه‌ها، به عنوان یک واقعیت تاریخی نخواهد بود. چه این ایده‌ها نه تنها مشخص نخواهد شد بلکه حتی نامی نیز نخواهند داشت ـ و این شدیداً با طرحهای ضدنام‌گرایی دریدایی، فلسفه تعریف‌زدایی، و معنازدایی او از زبان تطبیق می‌کند. به عبارت دیگر جستجو در درون یک متن برای دستیابی به شرایط متنیت آن، در حالی که بازنمای تاریخی آن برای خواننده جای تردید دارد، درست نقطه‌ای است که خود مسأله‌ای برای انتقاد فراهم می‌سازد.

در این نقطه، جدایی میان فوکو و دریدا سخت بارز می‌نماید همان‌طور که تلویحاً گفتم این کافی نیست که گفته شود که فوکو متن را از ملاحظات درونی آن

درآورده به سوی وادیِ ماندنِ در حال‌وهوای فرامتنی* پیش می‌برد. رساتر آنکه گفته شود که علاقه فوکو به متنیت** عبارتست از معرفی متن عاری از عناصر مرموز و مسدود و او چنین کاری را با اقرار گرفتن از متن با داشتن روابط با نهادها، دیوانها، کارگزاریها، طبقات، فرهنگستانها، شرکتها، گروهها و اصناف و حرفه‌ها و احزابی که مشخصه ایدئولوژیک دارند، انجام می‌دهد. توصیف فوکو از یک متن یا یک گفتمان، می‌کوشد تا که با تشریح جزئیات همراه با ظرافت، معناسازی دوباره‌ای و هویتی دیگر بار از علایق ویژه‌ای که متن در خدمت آن است به دست دهد. نمونه کامل این مطلب نقد اوست بر دریدا. فوکو نه تنها قادر است که مورد مؤثری را به صورت محکوم‌کننده‌ای برملا سازد که دریدا به علت استفاده از ترجمه فرانسوی دکارت، که در آن افزوده‌هایی است که در متن اصلی وجود ندارد، به اشتباه افتاده است، بلکه همچنین آشکارا ثابت می‌کند که کل استدلال دریدا در مورد دکارت بصورتی بارز خطا و حتی هوسبازانه است. چرا؟ چون دریدای وفادار به شیوه خود نه به رسوب معانی که متن به‌جا می‌گذارد، پا می‌فشارد که حکم فوکو درباره نظر دکارت که در آن دکارت دیوانگی را از رؤیابینی جدا می‌کند، چیزی نیست جز آنکه [دکارت] می‌گوید رؤیاها حتی از دیوانگی هم گزافه و اغراق‌آمیزترند، دیوانگی چیزی نیست جز مرحله ضعیف رؤیابینی. و چنین استدلالی که تنها متن را می‌خواند اجازه می‌دهد که عقاید، دودلیها و جهل خواننده [دریدا] نسبت به نظام ناپیدا ولی حاضر اندیشه‌ای که متن را مکلف می‌سازد که بگوید که دیوانگی الزاماً از نظام زندگی عادی انسانی که رؤیا نیز جزئی از آن است، می‌بایست مجزا و متمایز شود، بی‌اعتنا بماند.

دردسر چنین کنارگذاشتن آشکار متن، همان‌طور که فوکو با زحمت بسیار آن را نشان داده، مربوط به این نکته است که قرائت دکارت توسط دریدا شامل درک نکاتی نمی‌شود که بصورتی باز و آشکار در آن مراجع حقوقی و پزشکی، علایق حرفه‌ای و تخصصی خاص نقش فعالی دارند. افزون براین، شکل اثر دکارت،

---

* extratextual

** textuality یا متن‌گرایی

سرسختانه دو نوع گفتمان را تعقیب می‌کند، تامل‌ورزی و بحث استدلالی که در هر دو آنها موقعیت (ابژه‌ها*) یا مصداق‌های موضوع (جنون و رؤیا) مورد بحث قرار می‌گیرد و به همان ترتیب نیز نقش موقعیت فاعل شناسندهِ** موضوع (فیلسوفی که زمام هر دو گفتمان را در دست دارد) نیز پی‌ریز شده و حتی نقش تعیین‌کننده پیدا می‌کند. این متن‌پردازی دریدا حاصلش «تنزلِ‌کاری استدلالی به سطح ردیابی [موضوع] در متن است» تنزلی که به حالت آموزشی که با دریدا وابسته است دامن می‌زند:

من مایلم بگویم که آنچه در این جا ظاهر می‌شود بصورتی تاریخی امری است خرده‌آموزشی که خوب تدارک دیده شده است [عبارت خرده‌آموزشی عامدانه تحقیرآمیز است***] این یک کار آموزشی است که به دانشجو می‌گوید هیچ چیز در ورای متن نیست، بلکه هرچه هست در درون متن است، در لابلای سطور، در فضاهای خالی و اصوات ناگفته، در مناطق بکر و اصلی است که آنها ذخیره شده‌اند؛ و این که لازم نیست جای دیگری نگاه شود جایی که کلمات نه بصورت قطعیت آنها، بلکه تراش‌خورده‌اند، کلمات در حال گداختن در کوره‌ای هستند که آنها را شکل می‌دهد، جایی که «مفهوم زندگی» خود سخن می‌گوید. این کاری است تعلیماتی که صدای معلمان را نوعی قدرت ظاهری [عرضی] و بی‌نهایت می‌بخشد که مجازشان می‌دارد بی‌ملاحظه متن را بازنویسی [بازگویی] کنند[۴۴].

این اوج پاسخ افراطی فوکو به دریدا، بنظر می‌رسد تاحدی راه ابراز خشم نسبت به حالت معلمانه دریدا است و نه آن که آماج آن شیوه دریدا باشد که البته به سادگی قابل تعلیم و اشاعه است و در حال حاضر شاید از آثار فوکو بسیار مؤثرتر باشد. عناد شخصی که از داوری فوکو به‌خاطر خطور می‌کند، در عین حال آن را از فصاحت تند محکوم‌کننده‌ای آکنده است. اما آیا این مسأله مهم اندیشیده‌ای از فوکو نیست که [می‌گوید] قرائت یک متن توسط دریدا که اصلاً به نقش اطلاعات در آن توجهی ندارد، به این معنا نیست که با خواندن آن و قرار دادن آن بر لبه پرتگاه؛ در

* Object

** Subject

*** چیزی مانند خُرده‌بورژوازی! م

فضای اثیری متن، خواستار آن نیست که متن را به مثابه یک رشته وقایع استدلالی که نویسنده بر آن مسلط است، به حساب آورد بلکه مایل است که آن را به مثابه رشته‌ای از محدودیت‌ها فرض نماید که بر نویسنده متناسب با متنی که می‌نویسد تحمیل شده، محدودیت‌هایی تاریخی و از این قبیل؟ زیرا اگر شخص معتقد باشد که دکارت منحصراً متن خود را نوشته و متن او دربرگیرنده هیچ مسأله‌ای که برآمده از واقعیت متن‌پردازیش باشد نیست، آنگاه شخص می‌بایست ویژگیهای متن دکارت که الزاماً او را با کل سایر متون مربوط می‌سازد (پزشکی، حقوقی و متون فلسفی) کنارگذارده و از آن چشمپوشی کند، و بر آن باشد که فرآیندی از مفاهیمی که تولیدکننده خود متن است و نویسنده در برابر آن مسئولیت مشروعی را می‌پذیرد تحمل کند. افزون براین دریدا و فوکو در این نکته با هم معارضند که متن چگونه توصیف می‌شود، به عنوان کرداری که در سطح آن و در لابلای آن یک دستورشناختی جهانی پیچیده‌ای مستقر است یا به عنوان کاری که وجودش حقیقت والای پالایش و مرجعیت تاریخی متمایزی است، حقیقتی که نه تنها با مفهوم و معنای مهم موردنظر نویسنده مربوط است بلکه با مقوله‌ای که نویسنده، متن و مضمون را پدید آورده و به آنها ملموسیت بسیار واضح و مؤثری بخشیده، وابسته است. من تصور می‌کنم چنین مقابله‌ای برای نقد معاصر، موقعیت قابل ملاحظه مهمی را دربردارد.

اهمیت موقعیت و دیدگاه دریدا در این است که در آثار خویش پرسشهایی را مطرح ساخته که بصورتی منحصربفرد درباره نوشتن و متن‌پردازی است، پرسشهایی که به نظر می‌رسد یا باید از آنها صرفنظر کرد یا آنکه آنها را در عداد فراتفسیرهای متن پذیرفت. موضوع ابهام متون، گرایش به یکسان دیدن آنها به عنوان کاربرد یا وابسته‌های مضامین فلسفی یا نظامی که این آثار بدانها وابسته‌اند (به مثابه تصویری، مثالی، تبیینی از آنها): اینهاست مسایلی که کوششهای قابل ملاحظه تعریف‌زدایی دریدا رو بسوی آنها دارد. علاوه بر این او به ویژه، شیوه قرائتی بسیار مؤثر وکارآ راگسترش داد. معذالک آثار او دربرگیرنده نوعی خودمحدودیت افراطی مشخص و آشکار است، رویکردی سخت فلج‌کننده و بازدارنده. دریدا در این رویکرد، وضوح بی‌تعیّن وبی‌سروسامان را در یک متن اگر بشود گفت بر قدرت قابل

شناخت در آن ترجیح می‌دهد، و همانطور که زمانی گفته است، انتخاب بی‌انتخابی [بدون توجه به نتیجه] نمایشی صحنه دوگانه در متون، در واقع فراموش کردن نیروی خلاقه و مؤثر حالت متنی است[۴۵]. چنین است که آثار دریدا در موقعیتی نیست که پای همراهی با آن‌گونه اطلاع‌رسانی توصیفی که متافیزیک و فرهنگ غربی صورت می‌دهد داشته باشد، جز آنکه مفاهیم تکراری مبهمی را بازگو کند. و نه دریدا علاقه‌ای به امحای اندیشه قوم‌محوری* که زمانی با صراحتی نجیبانه از آن سخن می‌گفت دارد. آثار دریدا، البته که از طُلّاب خویش نیز طلب هرگونه الزامی که تظاهری به کشف آگاهی، آزادی، ستم یا عدالتی می‌نماید، نمی‌بایست داشته باشد. اگر در یک متن همواره برروی همه چیز دریچه‌ای یکسان از قطعیت و عدم‌قطعیت باز باشد، آنگاه تفاوت میان منافع یک طبقه و طبقه دیگر، میان ستمگر و ستمدیده میان یک گفتمان و گفتمان دیگر میان یک ایدئولوژی و ایدئولوژی دیگر ـ که هرگز به قطعیت تصمیم منجر نخواهد شد ـ در سازش نهایی تنها به‌صورت عنصر متنی است که تحقق پیدا می‌کند.

اگر برای دریدا** *impensé* در نقد که او اغلب در آثار خویش به آن حمله می‌کند تعیین‌کننده فهم ناقص و کندی از نشانه‌ها، زبان و متن است برای فوکو *impense* چیزی نیست که با مشخصه زمانی معین و در طریقی معین بتوان به آن اندیشید، زیرا مسایل دیگری به‌جای آن به اندیشه تحمیل می‌شود. در اینجا ما *impense* را به دو صورت مثبت و منفی در مقابله میان فوکو و دریدا مشاهده می‌کنیم و پس از این مشاهده به عنوان منتقد شاید بتوان موضوع را وصف یا از آن دفاع کرد.

برای فوکو، همان‌طور هم برای دریدا متن‌گرایی مقوله‌ای بسیار متنوع‌تر و جالبتر از آن مقوله بعضاً بی‌رمقی است که نقد ادبی سنتی معاصر با مناسک تطهیرکننده خود بر آن تکیه می‌کند. از ابتدای کار خویش برای فوکو، متن به عنوان یک امر جامع نه یک امر ضمیمه، بخشی از فرآیندهای اجتماعی تمایز، انحصار، مشارکت و حاکمیت به حساب می‌آمد. او درباره متن از جمله درباره آثار خویش می‌گوید که

* ethnocentrism

** در مورد این کلمه در زیرنویس صفحات پیشین توضیح داده شده است. م

متن یک «هدف ـ واقعه*» است که «نسخه‌برداری می‌کند، تجربه می‌نماید، تکرار می‌کند، تحریک می‌کند، خود را مضاعف می‌سازد و سرانجام بدون آنکه به شخصی که او را پدید آورده اجازه داعیه سلطه برخود را بدهد، ناپدید می‌شود.» روشن‌تر: «من دوست ندارم که کتابی جایگاه خود را به عنوان متن طوری تنزل دهد که نتیجه‌اش آموزش و یا نقد باشد. به جای آن ترجیح می‌دهم که کتاب خود را بی‌مهابا به صورت گفتمانی همراه و همزمان، به مثابه سلاح و کارزار، استراتژی و ضربه، مبارزه و نشان افتخارِ (یا زخم‌کاری) بحران و استمرار آن، زدوخوردهای پراکنده و صحنه‌های تکرارشونده معرفی کند[۴۶]» تضاد در هر متن میان نویسنده آن و گفتمانی که به دلایل مختلف اجتماعی، معرفت شناختی و سیاسی نویسنده جزئی از آن است از لحاظ نظریه متنی فوکو، یک مسأله اساسی است. نظر فوکو فارغ از استدلال دریدا که می‌گوید فرهنگ غرب سخن‌گفتن را بر نوشتن، کلام را بر گفتار مرجح داشته است، لااقل از رنسانس به بعد، درست در مقابل نظر دریدا است. همان‌طور که مخالف این بازنمون است که نوشتن یک کار خصوصی است که از سرآزادی اراده حاصل می‌شود در مقابل فوکو معتقد است نوشتن به حرکت درآوردن بافت پیچیده وسیعی است از نیروها که تنها جایگاهش متن است، مکانی میان سایر مکان‌ها (از جمله تن آدمی)، مکانی که در آن برای اجرای مهارهای اجتماعی، طرحریزی می‌گردد. تمامی کارهای فوکو از تاریخ جنون گرفته تا خواست دانش** کوششی است که این طرح‌ریزیها را با جزئیاتی بیشتر و بیشتر و با ابزار نظریه‌پردازیهای عمومی مؤثری به توصیف درآورد. من نظرم آن است که فوکو در بخش نخستین این کوشش موفقتر از بخش دوم آن بوده است و کتابهایی چون مراقبت و مجازات، دارای جاذبه‌های ذاتی‌تری از باستانشناسی دانش است. اما چیزی که جای بحث ندارد توانایی فوکو است در کنار گذاشتن محدود توانائیهای بسیار پیچیده نظریه‌پردازی خود [مانند آنچه که در باستانشناسی دانش ظاهر می‌شود] و اجازه دادن به آنکه خودِ موادی که از حفاری آن را به‌دست آورده نظام خود را خلق کرده و درسهای نظریه‌پردازی‌اش را عرضه کند. معذالک برخی مقوله‌های اساسی

* Object - event   ** La volonté de savoir

نظری، فرضیات و اصول کاربردی در جوار مرکز آنچه که او مشغول حفاری آن است، باقی می‌ماند که اکنون مایلم طرحی از آنها را بطور خلاصه به‌دست دهم. روشن است که بعضی از آنها ریشه در خلق‌وخوی شخص دارد. فوکو پژوهشگری است که برای او هیچ منفذی آن‌قدر تاریک نیست که تا ته آن را بکاود، بویژه هنگامی که کار او بررسی مسایل جسمانی و ذهنی کنترل‌هایی است که در سراسر جامعه غربی حضور دارد. گرچه این نکته صحیح است که او به نحوی اساسی علاقه به دو روی یک سکه دارد ـ فرآیند طرد و منع، که توسط آن فرهنگها مخالفان خود را مشخص و آنها را جدا می‌سازند و آن طرف دیگر که شرکای اقتدار خود را معین و به آنها اعتبار می‌بخشند ـ این امر اکنون مسلّم است که بزرگترین سهم فکری فوکو، شناخت این امر است که چگونه اراده معطوف به تجربه‌ورزی در کنترل جامعه و تاریخ، راهی را پیدا کرده است که در عین حال خود را پوشیده، تغییر شکل داده، ظریف نموده و بصورت ضابطه‌مندی در زبان، حقیقت، نظم، فردگرایی و ارزشهای سودآور و دانش به‌پیچاند. و این زبان، در حالت طبیعی، اقتدار حرفه‌ای جسورانه و سرسخت بودن خویش در ضدیت با نظریه‌پردازی همان است که فوکو آن را گفتمان می‌نامد. تفاوت میان گفتمان و قلمروهایی زمخت‌تر و نه چندان بی‌اهمیت‌تر از چالش‌های اجتماعی، مانند مبارزه طبقاتی، در آن است که گفتمان دستاوردها، تبعیض‌ها و ممنوعیت‌ها و القاءهای خویش بر اندیشه و مسایل فکری بر مبنا و ژرف ساخت روا می‌دارد و نه روساخت و روبنا. قدرت گفتمان از آنجا ناشی میشود که در عین آنکه هدف مبارزه است وسیله‌ای است که مبارزه توسط آن رهبری می‌شود. برای مثال در کیفرشناسی، زبان قضایی که تحقق عقلایی آن در ساختار فیزیکی زندان است، ابزاری است که به همان اندازه که متخلف را مهار می‌کند، قدرت‌ها را (که از متخلف بصورتی بارز مخفی نگاه داشته می‌شوند) هم کنترل نموده تا که جهت حفظ یک‌طرف، طرف دیگر را نفی نماید. هدف گفتمان حفظ خویش و از آن مهمتر تولید مستمر ماده کار خویش است: همان‌طور که فوکو به نحوی آشوبگرانه می‌گوید، زندانها کارخانه تولید مجرم است. تردیدی نسیت که بنابرخصلت، از آنجا که فوکو روشنفکری است که بصورتی منحصربفرد می‌تواند مشاهده کند که روشنفکران جزئی از نظام قدرت گفتمان هستند، او کتابهایش را ابا

همبستگی با قربانیان ساکت جامعه نوشته تا که واقعیت وجودی گفتمان را برملا ساخته و فریادهای خفه شده تحت سلطه‌ها را امکان شنفتن دهد.

گفتمانِ درجه اول جامعه گفتمان رأس جامعه، همان است که فوکو در نظام گفتمان آن راگفتمان راستی یا حقیقت نامیده است حتی در باستانشناسی دانش، او از این گفتمان توصیفی به دست نداده است، اما من تصور می‌کنم که ارجاع او به عمومی‌ترین و مرموزترین همه عناصر در گفتمان است که گفته‌های فرد را به‌خاطر حقیقت، درباره آن و در درون آن متجلی می‌سازد. در عین حال هر شاخه گفتمان، هر متن هر بیان اصول حقیقت مربوط به خود را دارد و این‌ها است که تعیین‌کننده مسایلی همچون، تناسب‌ها، کیفیت‌ها، قانمونمندیها و اعتقادها و نظایر آن است. حق با فوکو است که خاطرنشان می‌سازد، زمانی که کسی به عنوان زبانشناس، مثلاً دست به نوشتن می‌برد یا مسأله‌ای زبانشناختی می‌نویسد، آنچه که آن شخص می‌نویسد، شکل آن، صورتبندی آن، بیان محتوایش، همه بنحوی غیرقابل تردید با امکاناتی که در آن زمان و مکان معین، به زبانشناسی اختصاص دارد، تناسب دارد. این محدودیت‌های منطقه‌ای اما خلاق، بر نوشتن و در نتیجه در تفسیر متن، قرائت متن توسط فوکو،فرآیندی بسیار متفاوت از آنچه نزد دریدا است، فراهم می‌سازد ولی همین محدودیت‌ها در عین حال متون و آنچه که در مورد آن انجام می‌شود را بسیار دراماتیک‌تر از آنچه که در تماشاخانه بازیگران دریدا است، می‌نمایاند.

جالب‌ترین و بحث‌انگیزترین نظریه تاریخی و فلسفیِ فوکو این است که گفتمان، و به همان اندازه متن امری است نادیدنی، این است که گفتمان هنگامی که شروع به پدیدار شدن می‌نماید منحصراً بصورت نوشته یا متن ظاهر می‌شود، به عبارت دیگر گفتمان به صورتی ضابطه‌مند خود ر او روابط عینی خود را با قدرت نه در زمان معینی بلکه به صورت یک واقعه کلی در تاریخ فرهنگ و بصورتی اخص در تاریخ معرفت در کمین قرار می‌دهد. اینجا نیز مثل هرجای دیگر در آثارش، فوکو سرسختانه می‌کوشد که آنچه می‌گوید چیز مشخصی باشد،گرچه ما اطمینان نداریم که آنچه می‌گوید مربوط به واقعه در مفهوم عام این واژه است یا مرجحاً در معنای خاص یا در هر دو آنها است. گرایش من این است که فوکو مَعبری را معرفی می‌کند که از آن مَعبر بطور تقریبی فرهنگ در دوره‌ای از زمان می‌بایست گذر کند. از آنجا که

این دوره احتمالاً زمانی طولانی را شامل می‌شود، آنگاه واقعه فرهنگی بصورت یک بدیل، یک جایگزین موقتی در رابطه‌ای که اساساً جنبه مکانی دارند میان زبان و بازنمایی‌های زبان ظاهر می‌گردد. بار دیگر ما در فضایی نمایشی حضور پیدا می‌کنیم هر چند به نحوی چشمگیر بُعد تاریخی این نمایش حجم بیشتری از آثار دریدا دارد. در نظام اشیاء، فوکو توصیف‌های خود را از واقعه حول محور نوعی برخورد که کاملاً ساده و جنبه ابزارگرایی دارد متمرکز می‌سازد. او می‌گوید حداقل تا پایان قرن هیجدهم، اعتقاد بر این بود که گفتمان (زبان به مثابه مظهر نظام هستی) «تامین کننده نظامی ذاتی، خودجوش و بی‌توجه به بازنمایی در چارچوبی مشخص بود» یا می‌توان بر آن افزود که در یک فضای نمایشی. دست‌کم همین وضعیت در مقابل واقعه‌ای وجود دارد که اکنون فوکو می‌خواهد آن را توصیف کند، واقعه‌ای که بصورت کاملاً پیچیده‌ای تغییریافته که حتی درک اجمالی آن، نوع رابطه‌ای که میان زبان و واقعیت که پیش از واقعه معمول بوده، دشوار شده است.

با تغییر زمانی که رخ می‌دهد «کلمات اشتراک خود را با بازنمائیها قطع نموده و شبکه خودجوشی را برای دانش اشیاء تدارک می‌بینند[48]» گفتمان دیگر بنظر می‌رسد که مشکل‌آفرین شده و چنین است که خود را می‌بازد، چه دیگر بیش از این مجبور نیست چیزی را بی‌واسطه جز خود عرضه کند، این همان لمحه‌ای است که فوکوآن را «کشف زبان»؛ هرچند زبانی آشفته، می‌نامد. آنچه که او وصف می‌کند، چیزی است که نوع بهتر آن را می‌توانیم در قالب صحنه‌ای از دیکنس بیابیم. هیچ‌جا دیکنس نمی‌گوید که آنچه را بازنمون می‌کند یک نمایش است و نه از هملت (نمایشنامه شکسپیر که کل متن برمبنای آن قرار دارد) نام می‌برد. مضحک بودن قضیه تاحدودی مربوط به آن است که متوجه می‌شویم که آدمهای داستان می‌کوشند نمایشنامه‌ای را بازی کنند که درک ناقصی از آن دارند. زبان دیکنس بصورتی کج‌ومعوج کل صحنه را در دست داشته، نمایش و قهرمانانش را عرضه می‌کند و برای پرسشهای ما خوانندگان هم‌سرنخی به‌دست می‌دهد. و همه اینها امکان‌پذیر است زیرا که در عرف رمان‌نویسی که در آن میانجیگری خاص و کاربرد شبه ـ واقعگرایانه زبان در کار است، خوانندگان نسبت به آن انتظارات و پاسخ‌های ویژه‌ای را در ذهن دارند.به بیان دیگر تأثری که دیکنس وصف آن را می‌کند در زبان

رمان وجود دارد، که چنان واقعیت را در خود جذب و زمام آن را در دست گرفته که کاملاً پاسخگوی آن بنظر می‌رسد. معذالک عرف رمان‌نویسی، زبانی است که از بازنمایی واقعیتی انحصاراً در یک چهارچوب و یک شبکه آزاد است بلکه چهارچوب یا در این موقعیّت، نمایش، یکی از راهها برای به کار گرفتن عرف رمان‌نویسی است، که الزاماً چنان می‌کند که کار رمان است یا ارجاعش به مسایل رمان‌نگارانه است و دیگر هیچ، همان‌طورکه در عرف زبانشناسی واژه‌ها جلوه کاملاً متفاوتی دارند. از اینها گذشته انواع مختلف زبانهایی وجود داردکه هرکدام به شیوه خود دست به کاری می‌زنند؛ هر یک مستلزم اصول متفاوتی برای تولید، انتقال یا اطلاع‌رسانی خویشند هر یک از آنها وجودش منطبق با قواعدی است که تنها پس از کاوش‌های بسیار متداول شده است.

این زبانهای خاص؛ صورت‌های مدرن گفتمان است:

در آغاز قرن نوزدهم [کلمات]... عظمت جذاب باستانی خویش را دگربارکشف کردند؛ البته نه به این خاطر که پیچ‌وخم واژه‌ها راکه در دوران رنسانس آنها را اشباع کرده بود بازگردانند و نه به این خاطرکه اشیاء را با نظام دورانی نشانه‌ها درهم آمیزند. به مجرد این که زبان از بازنمایی [اشیا]کنارگرفت متولد شد، تا زمان خود ما که تنها در شکلی پراکنده دیده می‌شود[۴۹]

شاهد این پراکندگی زبان ـ که میان این پراکندگیها فضایی برای کارکرد زبان متصور است ـ نیچه و مالارمه‌اند که اولی زبان را به مثابه امری مطلقاً تعیین شده توسط تاریخ می‌داند، توسط شرایطی که فرد آن را در لحظه‌ای معین توسط خود [گوینده] به کار می‌گیرد؛ دومی زبان را به مثابه کلمه خالص می‌نگرد که «در خلوت خویش، در نوسان و زیروبم شکننده در خلأ خویش ـ نه در معنی کلمه بلکه در وجود سحرانگیز و متزلزل خود، هستی دارد» مشاهده می‌کند. افزون بر این «تمامیت شگفتی اندیشه ما در این پرسش جا دارد: زبان چیست، چگونه می توانیم راهی پیدا کنیم که زبان را در نفس خود با همه گستردگی‌اش ظاهر سازیم؟» و از آنجا که زبان میان دو قطب قرارگرفته که توسط نیچه و مالارمه بیان شده است، فوکو آثار خود را میان این‌دو جای می‌دهد «تا که نمایش عظیم زبان راکه باردیگر در فضایی واحد قرارگرفته‌اند کشف کند» فرض این است که زبان و اگر ممکن باشد گفتمان بار

دیگر در قلمرو و ناپیدای پراکندگی که از پایان عصر کلاسیک پیش آمده، مجدداً ظاهر شود.

بندهایی راکه من از نظام اشیاء آوردم، تصور می‌کنم که مشخصه دوران اولیه کار فوکو است. ما می‌دانیم که زبان و گفتمان را مجدداً ظاهر ساختن، کار یک تاریخنگار روشنفکر است، حتی محو شدن گفتمان را به چیزی جز به یک واقعه، باستان‌شناختی (اگر بشود گفت) نمی‌توان نسبت داد. تمام آثار فوکو پس از نظم اشیاء، عبارت‌پردازی دیگری از این پرسش است (چگونه و کجا و چرا زبان و گفتمان ناپدید [متوقف] می‌شود؟) که به یک گفته سخت عاجل سیاسی و استراتژیک تبدیل شده است. فوکو با این گفته که گفتمان به سادگی ناپدید نمی‌شود، بلکه نامرئی می‌شود، پاسخ خود را آغاز کرده اضافه می‌نماید که گفتمان اگر ناپدید شود این کار را به دلایل سیاسی است که انجام می‌دهد، چه برای گفتمان بهتر است برای مهار مواد و موضوعات خود شکل زیرکانه‌ای را برگزینند. چنین است که کارآیی واقعی گفتمان مدر ن‌با نامرئی بودن و ظرافت و رقّت آن گره خورده است. هر گفتمان، هر زبان ـ روانکاوی، کیفرشناسی، نقد، تاریخ ـ تا حد معینی یک زبان حرفه‌ای است ولی درهمان حال زبان کنترل و مهار کردن و رشته‌ای از نهادهای درون فرهنگ هم محسوب می‌شود، رشته‌ای که کنترل کننده همه آن چیزهایی است که به عنوان قلمروهای خاص هر فرهنگ پدید آمده است.

تغییر عمده‌ای که در اندیشه فوکو در ۱۹۶۸ روی داد ـ پس از واژگان و پیش از باستانشناسی ـ بازپرورانیدن مسأله زبان نه به عنوان مسأله‌ای هستی‌شناختی بلکه مسأله‌ای در قالب سیاسی و یا اخلاقی آن، نوعی قالبی نیچه‌ای بود. این است که ما زبان را با ظاهر ساختن گفتمان به عنوان امری تاریخی بلکه به عنوان امری سیاسی بهتر درک می‌کنیم. بنابراین الگوی ما الگویی است، در نهایت استراتژیک نه الگوی زبان‌شناختی.

> هرچه بیشتر پیش می‌روم، بیشتر این نکته را متوجه می‌شوم که صورتبندی گفتمان‌ها و تبارشناسی معرفت [دانش] لازم است که تحلیل شود، البته نه برحسب گونه‌های آگاهی، اشکال درک حسی و صور ایدئولوژی بلکه برحسب تاکتیک و استراتژی قدرت. تاکتیک‌ها و استراتژی‌های داخل نهادها، بخش‌ها، مرزبندی‌ها، کنترل قلمروها و سازمانهای حوزه‌هایی که کاملاً یک نوع جغرافیای سیاسی را پدید آورده جای خویش را

> پیدا می‌کنند، جایی که اشتغالات ذهنی من با روشهای شما دست اتحاد می‌دهند. یکی از مضامینی که من در چند سال آینده دوست دارم مورد مطالعه قرار دهم، ارتش به عنوان یک قالب تشکیلاتی و دانش است، انسان لازم است تاریخ قلعه‌ها و باروها و حصارها را بخواند تاریخ «عملیات» «نقل‌وانتقال نظامی» کولونی و قلمروِ سرزمینی را. جغرافیا می‌بایست حقیقتاً در قلب علایق من قرار داشته باشد ۵۰»

در میان قدرت فرهنگ غالب از یک‌سو و نظام غیرشخصی روشها و رشته‌ها (دانش) از سوی دیگر منتقد قرار گرفته است. حال برگردیم به ضابطه اولیه من و امید است که آگاهی بیشتری از آنچه که فوکو از کلماتی چون جغرافیایی سیاسی می‌گوید به دست آوریم. در حالی که نظریه متن‌پردازی دریدا نقد را در رابطه‌ای با دال [لفظ] رها از هرگونه مفهوم متعالی و برتر جستجو می‌کند، نظریه‌های فوکو نقد را از ملاحظه خود لفظ بسوی توصیف جایگاه لفظ [دال] جایگاهی که به‌ندرت معصوم، فاقد بُعد یا بدون مرجعیت ایجابی یک نظم استدلالی است می‌راند. به عبارت دیگر فوکو شاهد نیرویی است که با آن لفظ (دال) جایی را اشغال می‌کند، این است که در نظم و مجازات می‌تواند نشان دهد که چگونه گفتمان کیفر به‌نوبه خود قادر است که جنایتکاران را در زندان، در جایگاه خود، در ساختار روانشناسی، اداری و اخلاق اقتصادی معماری همه جابینیِ* [زندان] قرار دهد. در عین حال بنظر نمی‌رسد که فوکو علاقه‌ای داشته باشد که بداند چرا چنین تحولاتی صورت می‌گیرد. حال چنین دیدگاه صریح تاریخی و حتی جبرگرایی درباره دال [لفظ] مفهومش این نیست که صرفاً جنبه تاریخی دارد. بزرگترین ارزش آن این است که نقد را به این نکته آگاه می‌سازد که لفظ [دال] جایی را اشغال می‌کند و در جایی مفهوم [دلالت] پیدا می‌کند ـ چیزی بیشتر از بازنمایی ـ یعنی یک کنش اراده است با نتایج قابل بررسی سیاسی و عقلانی، کنشی که برآورنده میلی استراتژیک بوده، قلمرو وسیع و گسترده یک موضوع را دربرگرفته و سازمان می‌دهد. عدم شناخت این کنش اراده را شخص متوجه می‌شود که امری است ساختارزدا و نه کرداری بازشناسانه، که با چشمپوشی و یا انکار آن پدید می‌آید. بنابراین در سایه نقد فوکو ما قادر به فهم فرهنگ به مثابه بدنه نظاماتی که دارای نیروی مؤثر معرفتی است که نه با ابزاری

* Panoptic Architecture

بی‌واسطه و حتی مجذوبانه، بلکه بصورت ضابطه‌مند با قدرت مربوط است می‌شویم. درس فوکو این است که گرچه به یک معنا او آثار دریدا را کامل می‌کند به اعتباری، قدم در راه دیگری می‌گذارد. تصویری که او از تاریخ به وصف درمی‌آورد، نقطه آغازش عبارت است از یک دگرگونی بزرگ و وسیعاً بدون توجیهی که در اواخر قرن هیجدهم در دانش و معرفت رخ می‌دهد، دگرگونی از حالت استبدادی به یک مفصل‌بندی استراتژیک قدرت و دانش. برمبنای رشته‌های تخصصی که در قرن نوزدهم سربرآورد، رشته‌هایی حاوی تفصیل و جزئیات، که با آنها موضوعات مربوط به انسان در جزئیات بسیار تجزیه می‌گردیدند، سپس با انباشتگی و جذب توسط علوم بصورتی کاربردی و در عین حال مهارشدنی طرحریزی می‌شدند. از این‌جا دم‌ودستگاه اداری جهت فراهم آوردن نظم و ترتیب و فرصتهایی برای پژوهش فراهم گردید. بنابراین من تصور می‌کنم آنچه که فوکو مطرح می‌سازد می‌بایست نوعی نقد و سنجشگری جامع و تفصیلی در توصیف دانش آنطور که او از آن می‌فهمید، باشد. درنظر فوکو هرجا که گفتمان و دانش وجود داشته باشد، درعین حال می‌بایست سنجشگری و نقدی هم درکار باشد، که وظیفه‌اش افشای جای‌گاه‌ها ـ و جابه‌جایی‌های ـ متن است، وظیفه‌ای که متن را به مثابه فرآیندی که بیان‌کننده اراده تاریخی مؤثری است مشخص می‌سازد، آرزویی عملی برای متن بودن و دارای موضعی بودن.

گرچه این قسم نقادی بصورت جداً آگاهانه‌ای از قیادت فرهنگی جدا شده است، درون فرهنگ دارای فعالیتی معنادار است. این‌گونه نقد، منتقدان را از موانع صورتگرایانه‌ای که توسط بخشهای فرهنگی و پژوهشگرانه سنتی در حال جان کندن تحمیل می‌شود، رها ساخته و امکان مطالعه جسورانه حقایق گفتمان که حداقل از قرن هیجدهم تاکنون بر تولید متن حاکم است فراهم می‌سازد. اما به‌رغم دنیایی بودن این موضوع فوکو به نحوی شگفت‌انگیز نظرگاهی منفی و سترون نه درباره کاربرد قدرت بلکه درباره چگونگی و چرایی قدرت که چگونه اخذ می‌شود، در پیش می‌گیرد. این خطرناکترین پی‌آمد مخالفت فوکو با مارکسیسم است و نتیجه آن کمترین وجه قانع کننده کار اوست. اگر کسی حتی کاملاً با دیدگاه او، با آنچه که آن را **میکروفیزیک قدرت** «که بیشتر در حال کنش است نه این‌که تصاحب شود، امتیازی

نیست که به‌دست آورده یا نگاه داشته شود بلکه عبارت از تاثیرات تمام عیار موقعیت استراتژیک طبقه مسلط است[۵۱]» موافق باشد نمی‌تواند انگاره‌های مبارزه طبقاتی و خود طبقات ـ همراه با جاذبه‌های قدرت توانمند دولت، سلطه اقتصادی، جنگ‌های امپریالیستی، روابط تحت‌الحمایگی و مقاومت در برابر قدرت ـ را به مفاهیم اقتصاد سیاسی ازکار افتاده قرن نوزدهمی فروکاهش دهد. هراندازه هر قدرتی انضباط غیرمستقیم بوروکراتیک محسوب شود، در آن قدرت، دگرگونیهای قابل تأملی از آن‌که قدرت را در دست دارد و بر آنهایی که قدرت می‌راند، وجود دارد.

خلاصه آنکه قدرت را نمی‌توان به تار عنکبوتی بدون خود عنکبوت تشبیه کرد و نه به خطوط ظریف یک نمودار کاربردی؛ بخش بزرگی از مبحث قدرت در چارچوب زمختی همچون روابط و تنش‌ها میان حاکم و محکوم، ثروت و امتیاز، اهرم‌های فشار و دولت متمرکز مستتر است. با تمایل به پرهیز قابل درک از انگاره و تصور خامی که قدرت را سلطه‌ای بی‌واسطه می‌داند، فوکو کم‌وبیش دیالک‌تیک اصلی نیروهای مقاومی که هنوز در عمق جامعه مدرن به‌رغم شیوه‌های ظاهراً کامل (تکنوترونی*) و غیرایدئولوژیک مؤثری که بنظر می‌رسد بر همه‌چیز مسلطند، وجود دارد؛ را به کنار می‌گذارد. آنچه که شخص در [تحلیل] فوکو نمی‌یابد، مشاهده چیزی است شبیه تحلیل گرامشی از رهبری و قیادت، جبهه‌بندیهای تاریخی مجموعه روابطی که از نظر یک کارگزار شاغل سیاسی انجام می‌شود، باکارگزاری که در نظر او توصیف سحرآمیز قدرت هرگز عاملی برای کوششی در تغییر روابط قدرت در درون جامعه محسوب نمی‌شود.

تاحد بسیاری ایستار معیوب فوکو از توجه نه چندان سنجیده‌اش به مسألهٔ تغییرات تاریخی سرچشمه می‌گیرد. گرچه او در اعتقاد به این‌که تاریخ را منحصراً نمی‌توان به عنوان رشته‌ای وقایع خشونتبار از هم‌گسیخته‌ای مطالعه کرد (مولود جنگها، انقلابات، مردان بزرگ) محّق است امّا مسلماً نیروهای انگیزشی در تاریخ را مانند، جاه‌طلبی، ایمان و اعتقاد، عشق بی‌پروا به قدرت را دست‌کم می‌گیرد و نیز

* Technotronic

بنظر می‌رسد که او علاقه‌ای به این حقیقت ندارد که تاریخ یک قلمرو همگن فرانسوی زبان نیست بلکه تعامل پیچیده‌ای است میانِ جوامع و ایدئولوژی‌های ناهمسان. بیشتر آنچه راکه او در آثار خویش مورد بررسی قرار داده، اغلب مفهومش این نیست که الگویی نشان دهد قوم محورانه بدین معنی که قدرت، در جوامع مدرن چگونه عمل می‌کند، بلکه آنچه می‌گوید به عنوان جزیی از تصویر بزرگتری از قدرت است مثلاً رابطه اروپا و تمام جهان. مثل این که او از حدود و قالبی که ایده‌های گفتمان و نظم و انضباط که به نحوی اساسی اروپایی است آگاه نیست، و این که همراه [گفتمان انضباط] انبوه جزئیات به‌خاطر آن [از جمله انسان] به‌کار گرفته می‌شود و انضباط در عین حال برای اداره، پژوهش و بازسازی ـ و در نتیجه اشغالگری سلطه و استثمار ـ در اغلب قریب به اتفاق کلّ دنیای غیراروپایی نیز کاربرد دارد.

حال، یک حقیقت ساده این است که بین سالهای ۱۸۱۵، وقتی که قدرتهای اروپایی در حال اشغال ۳۵ درصد کره ارض بودند و ۱۹۱۸ هنگامی که این اشغال به ۸۵ درصد سطح زمین رسید، به همان اندازه هم قدرت صورتبندی‌های گفتمان نیز افزایش یافت. شخص می‌تواند این را از خود بپرسد چه چیزی امکان این را فراهم ساخت که مارکس، کارلایل دیزرایلی، فلوبر، نروال، رنان، کوئین، شلگل، هوگو، روکرت، کوویه و بوپ، با همه اختلاف‌نظرهای بی‌شمار ایدئولوژیک که برای پدیده موردنظر خود داشته لفظ «شرقی*» را به‌کار می‌بردند[۵۲]. دلیل اصلی این امر یک تشکل جغرافیایی بود به نام «شرق» که مطالعه آن شرقشناسی** نامیده می‌شد، و این مؤلفه بسیار مهمی را برای اروپائیان تشکیل می‌داد که اراده سلطه بر جهان غیراروپایی داشتند و برای آنان امکان‌پذیر می‌ساخت که نه تنها نظامی برای مطالعه آن ایجاد کنند، بلکه یک سلسله نهادها، رشته‌ای از واژه‌های نهفته یا سلسله‌ای از رخدادهای گویا، یک موضوع مرکزی و اصلی و سرانجام ـ همان‌طور که در نوشته‌های هابسن و کرومر در اواخر قرن نوزدهم آمده است ـ موضوع نژاد را هم مطرح سازند. شباهت میان نظام زندان در آثار فوکو و شرقشناسی تکان‌دهنده است.

* Oriental ** Orientalism

چه به عنوان یک گفتمان شرقشناسی از «نشانه»ها* تشکیل شده است اما چیزی که انجام می‌دهد بیشتر از به‌کارگیری و نشانه‌ها برای شناخت موضوعات است این همین «بیشتر» است که به آنها رنگ تبدیل‌ناپذیری به زبان و سخن می‌دهد. همین بیشتر است که ما باید آن را برملا کرده و توصیف کنیم[۵۳].

درگفتمان و نظام «شرقشناسی» این «بیشتر» قدرت ایجاد متمایز زبانشناختی، میان زبان هند و اروپایی «ما» و زبان سامی «آنها» است. با ارزشگذاری آشکاری برتری یکی بر دیگری در این تمایز نهفته است ـ و نیز سلطه‌ای نهادینه که استدلالهایی درباره ذهنیت شرقی، مرموز بودن شرقی و غیرقابل اعتماد بودن و منحط بودن شرقی و از این قبیل مطرح می‌سازد. علاوه بر اینها رشد بی‌شمار تخصص‌های شرقشناسی در سراسر اروپا سبز شدن قارچ مانند کتابها درباب شرق (تنها در مورد خاورمیانه قریب ۶۰۰۰۰ کتاب طی یک قرن ۱۸۵۰/۱۹۵۰ منتشر شده است) پدیدار شدن انجمنهای شرقی، بودجه تحقیقات شرقیه، انجمنهای جغرافیایی و سرانجام ایجاد دم‌ودستگاههای استعماری، بخشهای دولتی و تسهیلات پژوهشی ـ همه اینها چیزی «بیشتر» از نشانه یک شرق که معصومانه، به آن اشاره می‌شد، درخود داشت. ازهمه بالاتر شرقشناسی تقریباً، قدرت معرف‌شناختی و هستی‌شناختی درباره مرگ و زندگی یا حضور یا غیبت هر چیزی که مربوط به شرق می‌شد، به همراه داشت. در ۱۸۳۳ لامارتین از شرق دیدن کرد و مشاهدات خود را در سفر به شرق، که شامل بسیاری گزارشها درگفتگو با مردم بومی و دیدارهایش از قراء و قصبات و همکاسه شدن با مردم بود، آورد. معذالک چگونه می‌توان آنچه راکه او در «گزارش دیپلماتیک» که ضمیمه سفرنامه است آورده توجیه کرد، گزارشی که می‌گوید شرق سرزمینی، بدون آدم، بدون شهروند واقعی یا اصلا بدون مرزوسرحد است، مگر آنکه به ضرب گفتمان شرقشناسی که اروپائیان و شرقیان را در دو مقوله هستی شناختی متفاوت، مقوله وجود و عدم، قرار می‌دهد، توجیهش کنیم. مانند همه گفتمان‌ها، شرقشناسی با گفتمان حقوقی وابستگی دارد ـ بطور مثال نظریه اِمردوواتل** درباره ساکنان قانونی [اروپایی] زمین‌ها و حق

* Sign

** Emer de vattel

اروپائیان برای مصادره آنها و نیز حق اجاره دادن مناطقی که ساکنی ندارد. شرقشناسی با گفتمان زیست‌شناسی نیز وابسته است نه تنها با گونه‌شناسی نژادی کوویه بلکه با عجائب‌المخلوقات‌شناسی ژو فرادوسنتیلر اندر باب مطالعه‌گونه‌های هیولایی و ناقص‌الخلقه‌ها و منحرفان و همچنین با نظام آموزشی از آن دست که درباره تعلیم و تربیت هند در ۱۸۵۳ آمده است.

بیشتر این مطالب از نظامی جزیی و تفصیلی برخوردارند و در واقع به صورت نظریه شرقی مشروحی هستند که هر قسمت از زندگی شرقی با یک خصوصیت که آن را بیان می‌دارند، تأیید می‌شود، تأییدی که نشان می‌دهد شرقشناسی دارای برتری، قدرت و مرجعیتی است یکطرفه، برتر از موضوعی که مورد مطالعه آن است. در راستای شرقشناسی، انبوه متون که در آن ذخایر بی‌شمار دستنوشته‌های شرقی نهفته بود برای آنکه دستمایه مطالعه تفصیلی آن گردد بسوی غرب حمل می‌شد و بیش و بیشتر همراهِ آن انبوه گروه‌آدمها، نژادهای شرقی‌شان و سرزمین‌هاشان بود که جهت سلطه سیاسی اروپائیان به تصرف درمی‌آمدند: این‌دو دست در دست هم به مثابه اصول مدیریت شرقشناسی عمل می‌کردند. اگر ما معتقدیم که مرد سفید، آن وطن‌پرستِ دوآتشه کیپلینگ، صرفاً یک خبط دماغ نویسنده محسوب می‌شود، هر آینه قادر نخواهیم بود طیفی را که در آن انسان سفید تنها بیانی از یک وجه دانش است ـ مانند نظام کیفری ـ که هدفش شناختن و محصور کردن انسان غیرسفید در جایگاه خویش به‌عنوان غیرسفید، به‌خاطرِ خالص‌تر، پاک‌تر و قوی‌تر ساختن انسان سفید است، درک کنیم. اگر نتوانیم این را مشاهده کنیم آنگاه مسافت زیادی از آنچه که روشنفکران و شخصیت‌های فرهنگی قرن نوزده اروپایی می‌دیدند عقب افتاده‌ایم، از شاتوبریان گرفته تا هوگو و سایر رمانتیک‌های اولیه تا آرنولد، میل، تی ـ ای لارنس، فاستر، بارس، ویلیام‌رابرتسون، اسمیت، والری و بی‌شماری دیگر. آنچه آنها مشاهده می‌کردند عبارت بود از روابط ضروری، ارزشمند میان قدرت‌های ناگفته گفتمان اروپایی ـ و اگر می‌پسندید لفظ ودال* اروپایی با بهره‌گیری‌های قابل توجه از هرآنچه که به عنوان غیراروپایی یا غیرسفید

* *Signifier*

شناخته شده است. بدیهی است اشاره من به امپریالیسم فرهنگی است. اما آنچه که هشدار دهنده است، به نظر می‌رسدگستره‌ای است که بسیاری از نقدهای معاصر که «غرق» در عنصر متن‌گرایی‌اند، کاملاً نسبت به اقتدار مؤثر چنین قدرتی که برپایه نظام فرهنگی در مفهوم فوکویی بنیاد شده است، نابینایند.

من می‌توانم با یادآوری مثبت‌تری ختم مقال کنم. فاش گفته‌ام که سنجشگری و نقد یک فعالیت مربوط به شناخت و یک شکل از دانش است. حال من خود را در نقطه‌ای می‌یابم که بگویم همان‌طور که فوکو، کوشیده است تا نشان دهد که دانش می‌بایست به صورتی باز، ستیهنده* و بحث‌انگیز باشد، از این‌رو نقد نیز به عنوان یک فعالیت و یک‌دانش، می‌بایست به‌صورتی باز، ستیهنده و مقابله‌گر باشد. دلبستگی من این است که گفتمان انتقادی را با چیزی بیش از تلاش برای قرائت یا پذیرش شیوه قرائت متون به عنوان موضوعاتی که نتوان درباره‌شان تصمیمی گرفت، پی‌ریزی نمائیم. البته هیچ‌چیز جای درست و خوب خواندن را نمی‌گیرد و در یکی از شاخه‌های نقد است که دریدا و فوکو می‌کوشند تا این کار را بکنند و می‌کوشند آن را بیاموزانند. احساس من در مورد آگاهی انتقادی معاصر آن‌طور که دریدا و فوکو عرضه می‌دارند این است که با قطع رابطه‌ای که این نقد با فرهنگ مسلط کرده است و سپس با موضعگیری فعّال و آگاهانه مسئولی که برای خویش اتخاذ کرده، می‌بایست فعالیت معنادار آگاهانه‌اش را در جهت تعهد برای دانستن و پیدا کردن منطقی برای کشف نیروی سخن و گزاره‌های** متن به کار گیرد: گزاره‌ها و متن‌ها، با نتایجی که از وظیفه روشنگری نقد حاصل می‌شود کم‌وبیش مؤثر می‌افتند. چه اگر متون نوعی از فعالیت‌های موثر آدمی باشد پس می‌بایست آن‌ها با سایر صورت‌های اثرگذار و شاید هم سرکوبگر و ناروای انسانی، بستگی داشته باشند.

نقد نمی‌تواند ادعا کند که صرفاً قلمروش متن است حتی متن‌های عظیم ادبی. نقد می‌بایست خویش را با سایر گفتمان‌ها در فضای فرهنگی سخت احتجاج‌آمیز، همجوار ببیند، در فضایی که آنچه مربوط به استمرار و انتقال معرفت است امری

---

* Contentious ** Statement

دلالت کننده [و صاحب معنا] بوده، به مثابه واقعه‌ای که ردپایی ماندنی بر موضوعات انسانی به‌جای می‌گذارد، به‌حساب آید. زمانی که ما این دیدگاه را اتخاذ کردیم، وقت آن است که ادبیات به مثابه دخمه‌ای در فضای گسترده فرهنگی برچیده شود و با آن، بلاغت بی‌آزار خودپسندانه اومانیستی نیز به‌کنار رود. من فکر می‌کنم، به‌جای این همه ما با احساس شکوفایی بیشتری نسبت به کارآیی تاریخی و سیاسیِ که متون ادبی و نیز سایر متون می‌بایست دارا باشند، خواهیم توانست بنویسیم و بخوانیم.

## نظریه‌های کوچنده*

به مانند مردم و مکتب‌های نقد، عقیده‌ها و نظریه‌ها نیز سفر می‌کنند. از شخص به شخص از وضعیت به وضعیت و از دوره‌ای به دوران دیگر. زندگی فکری و فرهنگی معمولاً از این راه پرورانده شده و غالباً با این چرخش افکار و ایده‌ها دوام می‌یابد. حال بسته به این که صورت قبول خاطربه خود گیرد یا تأثیری ناخودآگاه بخشد، وام‌ستانی خلّاق باشد، یا یکجا تسلیم شود، درهر حال حرکتِ اندیشه‌ها و نظریه‌ها از مکانی به مکان دیگر هم یک واقعیت زندگی است هم‌شرط مفید توانا ساختن فعالیت‌های فکری. با ذکر این نکته در عین حال می‌بایست به دنبال بررسی نوعِ حرکت‌های ممکن در این زمینه بود، این علّت که آیا حرکت یک نظریه از زمان و مکانی به زمان و مکان دیگر آن را قدرت بیشتری می‌بخشد یا تضعیف می‌کند و این امر که نظریهٔ محصول یک فرهنگ ملی و دوران تاریخی معینی است، در دوران و موقعیت دیگری چیز متفاوتی خواهد شد یا نه؟ موارد جالب خاصی هم وجود دارد که اندیشه‌ها و نظریه‌هایی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر می‌رود، مانند زمانی که اندیشه‌های به‌اصطلاح شرقی استعلایی** [فرازمندانه] درباب مسایل برتر از حواس، در اوایل قرن نوزده به اروپا صادر می‌شود و در مقابل برخی اندیشه‌هایی اروپایی اواخر قرن نوزدهم درباره جامعه به جوامع سنتی شرقی وارد شده و به

---

* Traveling theory

** Transcendence

ترجمه درمی‌آید. چنین حرکت‌هایی بسوی یک محیط تازه هرگز بدون مانع نبوده است. این حرکت‌ها الزاماً دربرگیرنده فرآیندهایی از بازنمودها و نهادینه شدن‌هایی است متفاوت از آن نقطه مبدأیی که راه افتاده است. این امر هرگونه وصف توجیهی کوچیدن، انتقال، چرخش و مبادله نظریه‌ها و اندیشه‌ها را پیچیده می‌سازد علاوه براینها، در مورد هر حرکتی الگویی مشخص و تکراری وجود دارد در سه یا چهار مرحله که هر نظریه یا اندیشه در حال کوچ، در آنها مشترک است.

نخست، مسأله مهم مربوط به اصل و خاستگاه است، یا آنچه را که به‌نظر می‌رسد یک سلسله شرایط اصلی است که در آن اندیشه زاییده شده یا وارد گفتمان می‌شود. دوم، در این میان راهی متقاطع وجود دارد، گذری در طریق فشارهای گوناگونِ بافت‌ها و زمینه‌ها، آن هنگام که از نقطه مبدأ اندیشه‌ها بسوی زمان و مکان دیگری، بسوی سلطه تازه‌ای می‌روند. سوم سلسله شرایط موجود است ـ که می‌توان آنها را شرایط پذیرش نامید یا به عنوان بخشی از شرایط اجتناب‌ناپذیر برای پذیرفتن، یعنی مقاومت کردن ـ که با اندیشه‌های انتقالی یا نظریه‌ها برخورد می‌نمایند، برخوردی که ورودشان را امکان‌پذیر یا تحمل‌پذیر می‌نماید، هرچند بیگانه بنظر رسند. چهارم مرحله‌ای که اندیشه کاملاً (یا تا اندازه‌ای) با زمان و مکان منطبق شده (یا شریک گردیده) و سپس تاحدّ معینی با کاربردهای تازه، موقعیت‌های تازه و زمان و مکان تازه‌اش دگرگون می‌شود. تردیدی نیست که هرگونه شرح کامل قانع کننده‌ای از این مراحل کاری دامنه‌دار است. با آنکه نه نیّت آن دارم که چنین کنم و نه صلاحیت آن راکه چنین کاری برعهده گیرم، بنظر می‌رسد که ارزش آن را دارد که مسأله را به صورتی کلی و طرح‌گونه توصیف کنم تاکه بتوان به‌طوری گسترده و تفصیلی جنبه‌ای اختصاصاً مورد بحث و شدیداً محدود از آن را بنمایانم. البته تباعد میان موضوعی عام و هرنوع برداشت خاص از آن، خود شایستهٔ تفسیر است. مرجح داشتن نوع تحلیل مکانی همراه با تفصیل جزئیات از این که چگونه یک نظریه یا اندیشه از یک موقعیت به موقعیت دیگر کوچ می‌کند، درعین حال نادیده گرفتن عدم قطعیت‌هایی است درباره مشخص ساختن یا نامحدود تصور کردن قلمروی که نظریه یا اندیشه ممکن است بدان تعلق داشته باشد. باید توجه داشت که مثلاً یک دانشجوی حرفه‌ای امروزی ادبیات، حالا

کلماتی چون «نظریه» و «نقد» را که به‌کار می‌گیرد چندان یقین قطعی ندارد که این کلمات می‌بایست یا می‌تواند هدفشان فقط محدود به نظریه یا نقد ادبی باشد. تمایز میان یک رشته و رشته‌های دیگر اکنون خدشه‌دار شده و دقیقاً به این دلیل که مثلاً حوزه‌هایی چون ادبیات و مطالعات ادبی دیگر چندان به‌عنوان امری کاملاً محصور یا مثل گذشته نزدیک، دارای نگرش‌هایی شبیه هم نیستند. با این که هنوز هم تنی چند استاد پرخاشگر ادبیات می‌توانند به جان هم افتند که آثارشان چندان ادبی نیست یا آنکه نمی‌توانند بفهمند [حال چه کسی می‌تواند بفهمد؟] که ادبیات برخلاف سایر صورتهای نوشتن، اساساً جنبه محاکات* دارد، یا اصلاً اخلاقی است، اصولاً انساندوستانه است؛ حاصل این مجادلات خود شاهد براین حقیقت است که پذیرشی همگانی [اجماع] بر این که مرزهای خارجی «ادبیات» یا نقد چگونه تعیین می‌شود، وجود ندارد. چند دهه پیش، تاریخ ادبی و نظریه قانونمندی از آن قسم که پیشوائیش را نورتروپ‌فرای برعهده داشت، ساختار ملموس و منظم و آرام‌بخشی نوید می‌داد که مثلاً می‌توانست مشخص کند که چگونه ماجرای تابستان به قصه پائیز بدل می‌شود. فرانک لنتریشیا** در پس از نقد جدید با قولی از تخیل فرهیخته فرای می‌گوید «در نظام فرای کار اصلی آدمی و الگویی برای تمامی کردارهای او، کار اطلاعاتی خلّاقه‌ای است، دگرگون کننده جهانی که صرفاً عینی است و به‌رغم وجود ما، کنترل کننده ما است، دنیایی که در آن ما «خود را تنها، ترس خورده و ناآشنا حس می‌کنیم[1]». اما بار دیگر بسیاری از محققان ادبی خود را در سرگردانی مشاهده می‌کنند همین‌طور هم، تاریخ اندیشه و ادبیات تطبیقی، یعنی دو رشته کاملاً مربوط به پژوهشهای ادبی و نقد ادبی با شیوه‌های متداول خویش آن احساس منسجم گوته‌وار را میان اندیشه و ادبیات کاملاً نمی‌توانند تضمین کنند.

بنظر می‌رسد در تمام این نمونه‌ها موقعیت مشخص یا فضایی حاصل یک وظیفه خاص فکری، به‌صورتی دشوار در دور دست قرار داده شده و تنها با لفاظی تمام بر انسجام و یکپارچگی در قلمرو کلی که شخص از لحاظ ضوابط حرفه‌ای به آن متعلق است، تأکید می‌شود بسیاری گسستگی‌ها، بیشتر سرگشتگی‌ها، بی‌قاعدگیها در

---

* Mimetic

** Frank Lentricchia

فضایی پیوسته به هم، بنظر می‌رسد که محققین را دربرگرفته است. تقسیم کار فکری که مفهومش افزایش تخصصی شدن است، هرگونه درک مستقیمی که شخص ممکن است از کلیت قلمرو ادبیات و تحقیقات ادبی داشته باشد تضعیف نموده، برعکس هجوم گفتمان‌های ادبی توسط زبانهای حرفه‌ای خارج* نشانه‌شناسی و مابعد ـ ساختارگرایی و روانکاوی لاکان، دنیای نقد ادبی را هرچه بیشتر به فراسوی شناخته شدن، سوق داده است. بطور خلاصه، هیچ چیز ذاتاً ادبی در اطراف تحقیقاتی که سنتاً متن ادبی نامیده می‌شود مشاهده نمی‌شود و نه ادبیّتی** که منتقد ادبی معاصر را از دست به دامن شدن روانکاوی، جامعه‌شناسی و زبانشناسی، احتمالاً باز دارد. باری، گردهم‌آئی‌ها زمینه‌های تاریخی و چنگ زدن به پیشینه‌های انسان‌دوستانه و تحقیقات سنتی، مرتباً به عنوان دوام جامعیت و یکپارچگی کار ظاهر می‌شوند امّا بنظر می‌رسد که این‌ها هرچه بیشتر، طراحی لفظی و بلاغی حول محوری است که ادبیات و نقد ادبی چه می‌بایست باشد تا در واقع [عرضه] تعاریف قانع کننده‌ای که چه هستند.

جئوفری‌هارتمن، این مخمصه را، به‌صورتی دلپذیر با تجزیه و تحلیل تنش‌ها و نوساناتی که بر فعالیت‌های انتقادی معاصر سلطه دارد، خوب بیان کرده است. او می‌گوید، امروزه نقد به‌صورتی ریشه‌ای تجدیدنظرطلب است و ادامه می‌دهد: «نقد، رها از آداب نئوکلاسیسم که در فضای بیش از سه قرن نثری روشنگرانه، اما در عین حال به تمامی یکدست و سخت موافق» آفرید اکنون دستخوش آنچه هست که او «نهضت خارقِ عادت زبان» می‌خواند. گاه این حرکت چنان خارج از محدوده است که نمی‌توان به آن نزدیک شد یا حتی با خودِ ادبیات توان‌آزمایی و چالش دارد، زمانی دیگر منتقدانی را که با شیوه‌اش سر همراهی دارند وسوسه می‌کند که رو بسوی آرمان زبان «ناب» آورند. بازهم زمانی دیگر، منتقد مشاهده می‌کند نوشتن یک هزارتو است یک مسأله مکان‌شناسی و جدول متقاطع متن است، و به سهم خود خواننده نیز برای لحظه‌ای باید در «بیکرانگی» تفسیری که تمامی علل بن‌بست را دلبخواهی می‌داند، رها سازد[3] «حال این بدیل‌های گفتمان انتقادی خواه

---

* Outré

** Literariness

تروریست خطاب شوند» یا «گونه جدید تصعید* و یا استعلاگری** نوظهور[۴]» برای منتقد اومانیست باقی ماند که هم بصورتی روشنتر «مکان اصلی مسایل انسانی» را مشخص نماید و هم آنکه فرهنگی را که ما در آن زندگی می‌کنیم بیشتر از آنکه «معنوی» کند «مادی» گرداند. معذالک هارتمن می‌گوید ما در دوران انتقال هستیم که شاید شکل دیگر این گفته است؛ آنطورکه در نقد در برهوت آورده است، نقد امروز تنها است با هدفهایی نامنسجم ناگوار، رقتبار و سبکسرانه زیرا که قلمرو آن قلمرو مخالفت با قطعیت و بن‌بست‌ها است.

نشاط هارتمن ـ چه در عمق، ایستارش سرشار از نشاط است ـ لازم است که با ملاحظات کوبنده ریچارد اوهمن درکتابش زبان انگلیسی در امریکاکه بخش‌های زبان و ادبیات انگلیسی را در [اینجا، امریکا] «کوشش کامروای معتدل اساتید برای بهره‌وری از مزایای سرمایه‌داری، که در همان حال با پرهیز از خطرجویی‌های آن و دوری از وقوف به هرگونه ارتباط میان‌کاری که خود صورت می‌دهند و جامعه بزرگ خارج توام است» دانسته، سنجیده شود. این بدان معنا نیست که گفته شود که ادبیات آکادمیک جبهه متحد عقیدتی راه انداخته است، گرچه طرح کلی اوهمن طرحی درست است. اختلاف فیمابین را نمی‌توان به‌سادگی، تضاد میان منتقدین قدیم و جدید تعبیرکرده و آن را تقلیل دادم یا آن را به تسلط سرسختانه ایدئولوژی ضدمحاکات [تقلیدی در ادبیات] که جرالدگراف در بحث گمراه کننده‌اش استدلال کرده، تنزل داد. ملاحظه می‌شودکه اگر ما تمامی موضوعاتی که مورد بحث است به چهار گروه تقسیم کنیم بسیاری از مطالبی که در یک موضوع پیشتاز محسوب می‌شود درگروه دیگر بسیار محافظه کار از آب درآید:

(۱) نقد به عنوان پژوهش، انسانگرایی، «خدمتگزار» به متن با گرایش به موضع محاکات [تقلید] در مقابل، نقد به عنوان تجدیدنظرطلبی و اصلاً خود نقد به مثابه ادبیات قرار می‌گیرد.

(۲) نقش منتقدان به عنوان یک معلم و خواننده خوب: نگاهبان اصالت اثر و مخالف هرگونه تغییر در متن و خلق تازه‌ای از آن بسیاری از منتقدان دانشگاه ییل،

* Sublime

** Transcendentalism

تجدیدنظرطلبانی هستند با توجه به بند (۱) و محافظه‌کارانی با توجه به بند (۲)

(۳) نقد به مثابه نقدی دور از جهان سیاسی / اجتماعی است که سرمخالفت با نقد به مثابه شکلی فلسفی/ متافیزیکی؛ روانکاوی، زبانشناختی و یا هرچه از این دست است دارد، که عملاً در برابر هرگونه نقد ناشی از آلودگیهای قلمرو تاریخ، رسانه‌ها و نظام‌های اقتصادی قرار دارد در این قسمت گستره پراکندگی و پخش آن از شماره‌های (۱) و (۲) بسیار وسیعتر است.

(۴) نقد به مثابه نقد زبان (زبان به عنوان نوعی الاهیات [منفی] یک جزم اعتقادی، متافیزیکی غیرتاریخی) در برابر نقدی قرار می‌گیرد که تحلیلگر زبان نهادها از لحاظ روابط آن‌ها با مسایل غیرزبانی است.

در غیاب قلمرو محصوری که ادبیات نامیده می‌شود، مرزهای خارجی مشخص و ثابتی، دیگر دیری است که وجود ندارد و در عین حال شیوه مسلط و غالب تازه‌ای هم وجود ندارد و نه صناعت نقدی آنچنان که هواداری وفادار اندیشه را طلب کند. به‌جای آن مباحث پرسروصدای نامحدودِ همه نوع تفسیری رواج دارد: از مسلک‌هایی که داعیه ابدیت داشته و در عین حال ارزشهایی بی‌چون‌وچرا برای ادبیات قائلند یا «انسانیات*»، نظامهایی که با محق دانستن توانایی خود برای نشان دادن وظایف خود ـ تأییدی خویش، هیچ سند خلاف واقع را نمی‌پذیرند. معهذا می‌توانید اگر مایل باشید اینها را موقعیت کثرت‌گرایی بخوانید و اگر ذائقه ملودراماتیک دارید [از عاقبت به خیری خوشتان می‌آید. م] چنین وضعی را می‌توانید نومید کننده بنامید. من به سهم خود ترجیح می‌دهم که این وضع را به مثابه فرصتی برای شک‌کردن تلقی کرده نه به دامان جزم و نه بسوی نومیدی عبوس به گریزم.

مشخصاً مشکل اینجا است که هر نظریه هنگامی که از مکانی به مکان دیگر حرکت می‌کند، برآن‌چه می‌گذرد که می‌تواند خود را به عنوان موضوع جالبی برای تحقیق نشان دهد. زیرا اگر حوزه‌هایی چون ادبیات یا تاریخ اندیشه‌ها، مرزهای ذاتاً مشخصی نداشته باشند، برعکس روش‌شناسی واحدی نیز برآنچه اساساً ناهمگون

* Humanities

و دارای فضای باز فعالیت است ـ نوشته و تفسیر متون ـ نمی‌توان اعمال کرد، پس معقول است که پرسشهای مربوط به نظریه و نقد را مطابق با موقعیتی که خود را در برابر آن می‌یابیم مطرح سازیم. در درجه اول باید به رویکرد تاریخی موضوع توجه کنیم. این را البته باید مسلم دانست که وضع پدید آمده برای یک نظریه یا اندیشه با شرایط تاریخی آن مشابهت دارد. حال، هنگامی که در شرایط متفاوت و با دلایل تازه‌ای به‌کار گرفته می‌شود و البته در اوضاع و احوال دیگری؛ گذران می‌کند بر آن چه می‌گذرد؟ تناسب این پرسشها زمانی آشکار می‌شود که کار نظریه‌پردازی هم گسترده و هم التقاطی و مخلوط نیز بنظر رسد و در عین حال هنگامی که تعیین رابطه میان واقعیت اجتماعی و گفتمان انتقادی که هم مسلط است و هم مسدود و نفوذناپذیر، دشوار است و بالاخره هنگامی است که به‌خاطر همه این دلایل و بعضی دیگر که من به آنها ارجاع دادم، تجویز برنامه‌پردازی برای نقد معاصر کاری است بیهوده.

تاریخ و آگاهی طبقاتی لوکاچ (۱۹۲۳) به‌خاطر تحلیل خویش از پدیده شیئی‌وارگی*، سرنوشتی جهانی که همه جنبه‌های زندگی را در دوران تسلط جاذبه‌های کالا، مبتلا ساخته به حقّ شهرت یافته است. همان‌طور که لوکاچ استدلال می‌کند، سرمایه‌داری استخوان‌دارترین و از نظر کمّی گسترده‌ترین نظام‌های اقتصادی است که بر زندگی انسانی و کارگرِ تحت سلطه خویش آنچه را تحمیل نموده حاصلش تبدیل ریشه‌ای هر آنچه انسانی، دارای روند طبیعی، پیشرونده و هم‌آهنگ و مرتبط با یکدیگر به اشیایی نامرتبط، ذرات و موضوعاتی «بیگانه» و بی‌جان بوده است. در چنین وضعیتی زمان، طبیعتِ کیفی، گوناگون، سیال خویش را از دست می‌دهد: زمان در یک پیوستار نامحدود کمیت‌ها و سرشار از «اشیاء» کمّی منجمد می‌گردد («کار» شیئی شده بصورت مکانیکی، کاملاً جدا از تمامیت شخصیت انسانی کارگر عینیت پیدا می‌کند): بطور خلاصه به مکان تبدیل می‌شود، فضایی دور از دسترس او. در این محیط که زمان تبدیل به امری انتزاعی و دقیقاً قابل اندازه‌گیری، فضایی فیزیکی می‌شود، محیطی که در آن واحد هم علت و هم معلول

* Reification

تولید علمی و فیزیکی تخصصی و چندپاره هدفِ کار کارگران آن است، کارگران نیز منطقاً می‌بایست تمامیت انسانی خود را از دست داده [چندپاره] باشند. از یک‌سو عینیت یافتن نیروی کار آنان بصورت شیئی که با تمامیت شخصیت آنان معارض است (فرآیندی که با فروش آن به صورت کالا، کار تمام شده آنان است)، اکنون به صورت واقعیت گریزناپذیر مستمر زندگی روزانه آنان درآمده است. که البته در اینجا شخصیت نیز جز آنکه نومیدانه بنگرد که وجودش به یک‌جزء تجزیه شده‌ای که از نظامی بیگانه تغذیه می‌شود، تبدیل شده، کاری از دستش ساخته نیست. از سوی دیگر، تجزیه مکانیکی فرآیند تولید به بخشهای تشکیل دهنده آن در عین حال آن وابستگی‌های افراد را به جامعه کارگری که تا زمانی که تولید جنبه «ارگانیک» داشت، موجود بود، از میان برمی‌دارد. باتوجه به این امر مکانیزاسیون نیز از آنها [کارگران] ذرات مجردی می‌سازد که دیگر کار، آنها را مستقیماً و بصورتی «ارگانیک» بیکدیگر نزدیک نمی‌سازد؛ و بدین طریق مکانیزاسیون باعث می‌شود که قوانین انتزاعی که باعث زندانی شدن کارگران در پیچیدگیهای آن شده است، تشدید شود[۷]. اگر این تصویری است تیره از جهان خارج که لوکاچ آن را به وصف درآورده همراه آن دنیای ذهن که لوکاچ آن را «فاعل شناسنده*» می‌نامد نیز تیره‌وتار است. پس از شرح فوق‌العاده درخشانی از جدلهای فلسفه کلاسیک از دکارت تا کانت، فیخته تا هگل و مارکس که در آن لوکاچ عقب‌نشینی «فاعل شناسنده» بسوی نفی‌گرایی، تفکرات خصوصی و تدریجاً بیش و بیشتر جدا شدن از واقعیات تکه‌تکه شده سرگیجه‌آور زندگی مدرن شرح می‌دهد، آنگاه لوکاچ اندیشه مدرن بورژوازی را به صورت بن‌بستی مات و بی‌حرکت و مفلوج در پایانه نفی و انفعال تصویر می‌کند. دانشی که بورژوازی تولید می‌کند تنها براساس جمع‌آوری حقایق است، صورتهای خردپذیرِ فهم انسانی، اما، نمی‌تواند با معلومات فیزیکی خردستیز تطابق داشته باشد و هنگامی که کوشش می‌شود که «حقایق» را به متابعت از «نظام» بکشانند آن تجزیه‌شدنها و قطعه‌قطعه شدنها که آنجا وجود دارد [که واقعیت دارد] یا نظام را متلاشی می‌سازد و یا ذهن را تنها ثبت کننده منفی و منفعل موضوعات از هم

---

* Subject

گسسته می‌سازد. معذالک در اینجا صورتی از تجربه وجود دارد که بنحوی عینی جوهر شیئی‌وارگی و حدود آن را نشان می‌دهد: بحران سرمایه‌داری اگر در آب‌وهوای اقتصادی شیئی‌وارگی است ک رشد می‌کند، پس همه چیز از جمله موجود انسانی لازم است تبدیل به کمیّت شده و صاحب ارزش بازار گردد. بدیهی است که این همان چیزی است که لوکاچ هنگامی که از زیرمجموعه‌های سرمایه‌داری منظور نظر دارد و از آن سخن می‌گوید آنها را چنان وصف می‌کند گویی که سیاهه عنوان‌بندی شده عظیمی درکاراست. درواقع هم [در سلطه سرمایه] چیزی، هیچ چیز کنار گذاشته نشده ـ هیچ چیز، شخص، مکان و زمان ـ چرا که همه چیز در معرض محاسبه است. اما لحظاتی هم هست، لحظاتی که هستی کیفی اشیاء که آن سوی دیدگاه خالص اقتصادی آن سوی شناخت غلط، در وادی شیئی فراموش شده فی‌نفسه که صورت ارزش مصرفی پیدا کرده‌اند؛ زندگی می‌کنند [لوکاچ در اینجا منظورش «خردستزیهایی» چون عواطف، هیجان‌ها و احساسات و بخت و تصادف است] که ناگهان تبدیل به عاملی تعیین‌گر می‌شوند (ناگهانی در برابر و برای اندیشه شیئی‌واره خردگرا.) یا بهترآن که گفته شود، این «قوانین» عاجز از عمل می‌شوند و ذهن شیئی‌واره قادر به درک این «آشفتگی» نیست[8]. در چنین لحظه‌ای ذهن (فاعل شناسنده) فرصت می‌یابد که از شیئی‌وارگی بگریزد: توسط این اندیشه که چه عاملی سبب می‌شود واقعیت به صورت رشته‌ای از اشیاء و معلومات* اقتصادی ظاهر شود. و همین امر جستجوی آن سوی چیزی که به‌نظر ابدی و عینیت یافته است، برای ذهن این امکان را فراهم می‌سازد که خود را شناسنده بداند و نه همچون یک شیئی بی‌جان، و از آنجا به آن سوی واقعیت تجربی به قلمرو امکان عقلانی گام می‌نهد. وقتی که به جای فکر کردن به کمبود توجیه‌ناپذیر مثلاً نان به کار انسانی که آن را تولید می‌کند توجه کنید یعنی به اعتصاب کارگران نانوایی، خوب اینجا همان جایی است که بحران قابل درک است؛ زیرا عامل آن قابل درک است و اگر این عامل قابل درک شود پس احساس اجتماعی که کلاً توسط کار انسانی پدید آمده، قابل درک است. بطور خلاصه، بحران تبدیل به

* Donnees معلومات یا مفروضات.

انتقاد از وضع موجود می‌شود. نانوایان دلیلی دارد که اعتصاب کرده‌اند، پس بحران توضیح‌پذیر می‌شود، کار نظام نمی‌تواند دور از خطا باشد، ذهن شناسنده اکنون پیروزی خود بر اَشکال متحجر عینیت یافته را به اثبات می‌رساند.

لوکاچ این همه را برحسب روابط عین ـ ذهن (امر مورد شناسائی و شناساگر) سامان می‌دهد و قضاوت شایسته نسبت به استدلال او رواداشتن این نکته است که استدلالش می‌بایست تا نقطه‌ای تعقیب شود که نشان دهد، عین و ذهن می‌توانند با یکدیگر سازش داشته باشند. با این همه، حتی او نیز معترف است که چنین واقعه‌ای در آینده‌ای دور محتمل است. در عین حال اطمینان دارد که چنین آینده‌ای بدون تغییر آگاهی منفی، درون‌نگر و منفعل به آگاهی فعال و انتقادی ممکن نیست. با فرض داشتن دنیایی انسانی دور از چنگال شیئی‌وارگی، آگاهی انتقادی (آگاهی که روز بحران سر به‌در آورده است) به صورتی ناب با وقوف به قدرت خویش، بی‌وقفه بسوی واژگونی اشکال بیرونی انسان در حرکت است[۹]. آگاهی حرکتش آن سوی تجربیات بالفعل است، فارغ از تجربه عملی تاریخ و همه چیز را به مثابه یک کلّ دربر می‌گیرد ـ بویژه آن واحدهایی که شیئی‌وارگی هم آنها مخفی کرده و هم انکار. در پایان تصور می‌شود که آگاهی طبقاتی راهش را از پراکندگی بسوی وحدت فکری می‌گرداند و نیز تصور می‌رود که آگاهی ذهنیت خویش را به مثابه چیزی نیرومند، فعّال و در مفهومی عمیق، شعری می‌داند. اینجا باید خاطرنشان کنیم که چند سال پیش از انتشار تاریخ و آگاهی طبقاتی، لوکاچ بحثی داشت که تنها در قلمرو زیبایی‌شناسی می‌توان بر محدودیت‌های نظریه ناب و اخلاق ناب غلبه پیدا کرد منظور او از نظریه (تئوری) یک نظریه علمی است که همان عینیت یافتن نمادی از شیئی‌وارگی آن، بردگی آن نسبت به موضوع متعلّق خویش است و منظور او از اخلاق ناب یک ذهنیت کانتی است دور از هر لمس و دسترسی مگر با خویشتن خویش. تنها زیبایی‌شناسی است که مفهوم تجربه را آن‌طور که زندگی کرده شده است [*Der Sinn des Erlebnisses*] در شکلی مستقل بازتاب می‌دهد: در قلمرو زیبایی‌شناسی است که شناسنده و مورد شناسایی بطور خودکار یکی می‌شوند[۱۰].

حال به این علت که آگاهی برتر از اعیان خارجی، قرار دارد پس در قلمرو امکان

وارد می‌شود، در قلمرو امکان‌نظری. نکته خاص کار لوکاچ در این بحث این است که او چیزی را که منحصراً گریز بسوی خیالپردازی باشد، وصف نمی‌کند. ضمیری که خودآگاه می‌شود، اِما بواری نیست که در قصبه ایونویل خیال کند ک بانویی اشرافی است. فشار مستقیم، ثقل بی‌واسطه کمیت‌طلبی سرمایه‌داری، چیزی که در کره ارض همه چیز را بی‌وقفه طبقه‌بندی می‌کند، همچنان ادامه دارد، تا درک شود، تنها چیزی که به‌گفته لوکاچ تغییر می‌کند این است که ذهن، هستی‌های چون خود را مشاهده می‌کند که قدرت اندیشیدن دارند (سائر اذهان)، اندیشیدن کلی، حقایق را گرفته آنها را در گروههای مختلف سامان داده، فرآیندها و گرایش‌ها را می‌شناسند، تفاوت این امر با شیئی‌وارگی آن است که شیئی‌وارگی تنها چیزی که مجاز می‌دارد، ذرات بی‌جان است پس آگاهی طبقاتی، علاوه بر هر چیز دیگر با آگاهی انتقادی آغاز می‌شود. طبقات، واقعیتی از آن دست که خانه‌ها و درختان دارند، ندارند؛ استقرارشان اضافی و نسبت به آگاهی جنبه نسبی دارند، نیروهای آگاهی را برای طرح گونه‌های آرمانی خویش در مورد سایر انسانها که با آنها خود را می‌شناسند، به‌کار می‌گیرند. طبقات محصول یک کنش شورشی است که به وسیله آن آگاهی محدودیت جهان اشیاء را مردود می‌شمارد، همان نقطه‌ای که اشیاء در محدوده طرح سرمایه‌داری قرار دارند. آگاهی، از جهان اشیاء می‌بایست بطرف جهان نظریه‌ها حرکت کند. گرچه لوکاچ این امر را چنان وصف می‌کند که شیوه یک فیلسوف جوان آلمانی است با زبانی غلظت یافته از متافیزیک و مسایل انتزاعی بسیار که پیش از این گفتم ولی نبایست فراموش کرد او در حال اجرای نمایش یک طغیان سیاسی است. پس رو بسوی نظریه آوردن [نظریه شیئی‌وارگی را تنظیم نمودن] خود نوعی تهدید شیئی‌وارگی است، همان‌گونه که کل نظام بورژوازی که براساس شیئی‌وارگی است رو به سوی انهدام دارد. اما خواننده‌اش ر امطمئن می‌سازد که این نابودی «تنها پاره کردن یکباره حجابی نیست که فرآیند شیئی‌وارگی را در خود پوشانده، جایگزین تحجری سخت و تضادها است و یک جوشش و حرکت نیز به‌حساب می‌آید[18]» پس نظریه، کاملاً به عنوان حاصل تحجری هولناک از یک شیئی‌وارگی عمومی هر آنچه که تحت سلطه سرمایه‌داری است به‌دست می‌آید، آغاز نظریه این است، سپس هنگامی که آگاهی، خود را تعمیم می‌دهد «یا

طبقه ایجاد می‌نماید) و به عنوان چیزی علیه سایر عینیت‌ها درمی‌آید و خود را به مثابه تضادی (یا بحرانی در درون) در برابر عینیت‌یافتگی می‌یابد، نوعی آگاهی دگرگون‌کننده در وضع موجود پدید می‌آید، سرانجام [آگاهی] بطرف آزادی و اقناع خاطر پیش می‌رود، آگاهی به پیش‌روی خود در جستجوی از قوه به فعل درآمدن است، فرآیندی انقلابی در بستر زمان، که فعلاً بصورت نظریه یا طرح قابل درک است. حقیقتاً آنچه گفته شد بسیار شتابزده بود. من موضوع را به این‌خاطر خلاصه کردم تا که با چند اشاره کوتاه روشن سازم که اندیشه لوکاچ چگونه نسبت به نظریه‌پردازی نظام سیاسی که او وصف آن را با چنان هیبت و جدیتی می‌کند، حساسیتی فوق‌العاده دارد. نظریه‌پردازی برای او چیزی است که خالق آگاهی است و نه آنکه پرهیز از واقعیت باشد، نظریه‌پردازی در نظر او کاری انقلابی است، درگیر در امور جهان و به‌خاطر تغییر آن. براساس نظریه لوکاچ، آگاهی پرولتاریا عرضه‌کننده نظرِ آنتی‌تز جهان سرمایه‌داری است، همان‌طور که مرلوپونتی و دیگران گفته‌اند، پرولتاریای لوکاچ به هیچ‌وجه با کارگران ژنده‌پوش مجارستانی با صورتهای کثیف نمی‌بایست اشتباه گرفته شود. پرولتاریا در نظر لوکاچ استعاره‌ای است برای آن آگاهی که شیئی‌وارگی را شکست می‌دهد، تأکیدی از غلبه اندیشه بر ماده صرف است، آگاهی است که بیان‌کننده حق نظری خویش برای مطرح ساختن جهانی بهتر به جای جهان اشیاء است. و از آنجا که آگاهی طبقاتی از کارِ کارگران است که به چنین شیوه‌ای از خویش آگاه می‌شود، پس نظریه هرگز نمی‌بایست تماس خود را با ریشه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی خود [زحمتکشان] قطع کند.

باری این است توصیف اندیشه لوکاچ درباره نظریه ـ و البته نظریه او در مورد دگرگونی‌های تاریخی اجتماعی ـ در ابتدای قرن بیستم.

حال بیاییم برکار مُرید و شاگرد لوکاچ لوسین‌گلدمن در، خدای پنهان (۱۹۵۵) نظری بیافکنیم، کتابی که اولین و بدیهی است از جمله مؤثرترین تلاشها برای قرار دادن نظریه‌های لوکاچ درکاربردی محققانه است. در بررسی‌های گلدمن درباره پاسکال و راسین، آگاهی طبقاتی به «دید جهانی» تغییر یافته است، چیزی که وسیله

و میانجی نیست بلکه نوعی آگاهی جمعی* است که در آثار نویسندگان والا استعداد ادبی بیان می‌شود[۱۲]. اما تمام مسأله این نیست. گلدمن می‌گوید که این دید جهانی را نویسندگان از شرایط معین سیاسی و اقتصادی مشترک که گروهی به آن متعلقند می‌گیرند، معذالک دید جهانی، خود چندان براساس جزئیات تجربی بنا نشده است تا براساس اعتقاد انسانی بر واقعیتی که «فراسوی آنها به عنوان فرد، وجود داشته و تبیین خود را در آثار آنها می‌یابد[۱۳]». گلدمن که به عنوان پژوهشگر سیاسی متعهدی می‌نویسد «و نه چون لوکاچ به‌صورت مبارزی مستقیماً درگیر» سپس استدلال می‌کند، از آنجا که پاسکال و راسین نویسندگان ممتازی بودند، در وهلهٔ اول آثار آنها می‌توانند در یک کلیت مشخص با فرآیندِ دیالک‌تیک نظریه‌پردازانه‌ای، پایه‌گذاری شود، کلیتی که در آن فرض می‌شود محتوای جزء [آثار] با کل مربوط است و کل موردنظر با شواهد تجربی حقیقت خود را به اثبات می‌رساند. بنابراین به متون منفرد به عنوان تعیین‌گران دیدی جهانی نگریسته می‌شود؛ در وهله دوم، دیدجهانی پایه‌گذار تمامیت حیات فکری و اجتماعی گروه است (ژانسنیست‌های پورت رویال) و در درجه بعد اندیشه و احساس گروه بیانگر زندگی اقتصادی و اجتماعی آنها است. در تمام این موارد ـ که گلدمن به صورتی نمونه‌وار، درخشان و ظریف به استدلال می‌پردازد ـ کار مهم نظریه‌پردازی، حلقه‌هایی از تفسیر، نمایشی از انسجام هم‌آهنگی است: میان جزء و کل، میان دیدجهانی و متون درکوچکترین جزئیات آنها، میان واقعیت "تعیینگر اجتماعی و نوشته خاص اعضای با قریحه یک گروه.» به‌عبارت دیگر نظریه، قلمروِ محقق است، مکانی است که در آن چیزهای پراکنده و آشکارا نامرتبط در همبستگی کاملی کنار یکدیگر گرد آورده می‌شوند: فرآیندهای اقتصادی، اجتماعی، شخص نویسنده، سلسله‌ای از متن‌ها.

دِینِ گلدمن به لوکاچ چیز روشنی است؛ گرچه به آنچه که اشاره نشده این است که تباعد پا در هوا میان آگاهی نظری و واقعیت شیئی‌واره در آثار لوکاچ به ارتباط تراژیک میان دیدجهانی و موقعیت طبقاتی *nobless de robe*** در قرن هفدهم تبدیل

* Collective Consciousness

** روحانیت اشرافی

شده است (در آثار گلدمن). درحالی که آگاهی طبقاتی لوکاچ کارش مخالفت است، و در واقع شورشی علیه نظام سرمایه‌داری است، دید تراژیک گلدمن کاملاً و مطلقاً با آثار پاسکال و راسین است که توضیح داده می‌شود. این درست است که دید تراژیک توسط آن نویسندگان مستقیماً توضیح داده نمی‌شود (پاسکال و راسین) و این نیز صحیح است که برای پژوهشگر مدرن شیوه پیچیده دیالکتیکی لازم است تا که ارتباط میان دید جهانی و جزییات تجربی را پیداکند، معذالک واقعیت این است که اقتباس گلدمن از لوکاچ، از نظریه [او] نقش طبقاتی و رستاخیزی آن را برداشته است. صرف وجود آگاهی طبقاتی یا گروهی برای لوکاچ کافی است که او پیشنهاد واژگونی نظام شئیی‌وارگی را بدهد. برای گلدمن آگاهی طبقاتی یا گروهی در درجه اول یک الزام پژوهشگرانه است و بعد ــ در آثار نویسندگان بسیار ممتاز ــ توضیح تراژیک موقعیت‌های محدودکننده اجتماعی. «آگاهی معطوف به واقعیت*» لوکاچ غیرقابل اثبات است [یا مصداق عینی ندارد] اما اگر کسی قصد تأثیر در یک دگرگونی اجتماعی داشته باشد مطلقاً یک مقدمهٔ واجب محسوب می‌شود. در روایت گلدمن از این آگاهی باید پذیرفت که زیرکانه به یک موقعیت بی‌اهمیتی محدود شده است؛ نظریه آگاهی در شکل پاسکالی آن برمبنای وجود یک خدای نادیدنی، یک خدای ساکت تبیین شده است. [*deus abscondioitus*]: این امر در عین حال برای گلدمنِ (پژوهشگر علمی)، چنانکه خود را می‌نامد، رابطه میان متن و واقعیت سیاسی را بیان می‌کند. یا اگر مطلب را طور دیگری مطرح سازیم، برای لوکاچ نظریه، قِسمی تنافر بی‌چون‌وچرا میان ذهن و عین است درحالی که برای گلدمن نظریه وجود روابطی همگرایانه میان جزء فردی با کل عمومی منسجم و بی‌تناقض است تفاوت میان دو روایت از نظریه لوکاچ درباره نظریه به اندازه کافی روشن است: لوکاچ به عنوان عامل سهیم در یک مبارزه (جمهوری شوراهای مجارستان ۱۹۱۹) می‌نوشت، گلدمن به عنوان یک استاد تبعیدی دانشگاه در سوربن. از یک دیدگاه می‌توانیم بگوئیم که اقتباس گلدمن از لوکاچ نظریه را خفیف ساخته است، اهمیت آن را کاهش داده است، آن را تاحدودی نسبت به مقتضیات

* *Zugerechenetes Beiuusstesin*

یک پایان‌نامه دکتری پاریسی «اهلی» کرده است. من اینجا نمی‌خواهم بگویم که این تنزل و تخفیف در اقتباس از نظریه لوکاچ دارای یک استلزام اخلاقی است بلکه بیشتر (بصورت یک مفهوم ثانوی که از این اقتباس ناشی شده است) این تنزل حاوی رنگ و روی کمتر، درجه دوری بیشتر [از اصل] و در مقام مقایسه انگاره‌های گلدمن از آگاهی و نظریه، با مفهوم و نقشی که لوکاچ برای نظریه قایل است؛ از دست رفتن قدرت بی‌واسطه آن است. و نیز قصد آن ندارم بگویم که خطایی اساسی در تبدیل آگاهی طبقانی و اصالتاً ستیهنده به آگاهی انعطاف‌پذیر ارتباط و همگرایی توسط گلدمن، وجود دارد. این تنها شرایط و موقعیت بوده است که امکانِ تنزل را به اندازه کافی فراهم آورده است، گرچه تردیدی نیست که قرائت گلدمن از لوکاچ، اغلب صورت الهام‌بخشِ آگاهی را به سکوت برگزار کرده است.

ما چنان به شنیدن این نکته که هرآنچه دیگری آورده، خوانده و تفسیر نموده، حاکی ازکج‌فهمی و تعبیر غلط است، خوگرفته‌ایم که آماده‌ایم واقعه لوکاچ ـ گلدمن را هم سند دیگری بدانیم از این که هر که ولو، مارکسیست آنچه در این مورد می‌خواند، بد می‌فهمد و بد تفسیر می‌کند. من چنین برداشتی را کاملاً ناقانع کننده می‌بینم. در درجه اول این نظر می‌گوید که تنها جانشین تقلید و نسخه‌برداری برده‌وار، کج فهمی خلّاق است و راه سومی وجود ندارد. دوم آنکه اگر این امر به یک اصل کلی ارتقا یابد؛ یعنی این اندیشه که تمام خوانده‌ها بدخوانده و فهمیده شده، اساساً الغای مسئولیت منتقد را دربردارد. کار منتقد تنها این می‌شود که بگوید، تفسیر، تفسیر غلطی است یا آنچه را که از دیگری اقتباس یا برگرفته می‌شود، ناگزیر اشتباهاتی دربردارد، که بدیهی است که برای کار منتقد هرگز این امر، کافی نیست. برعکس، درنظر من کاملاً امکان دارد که واقعاً نسبت به بدفهمی (که اتفاق می‌افتد) به عنوان بخشی ازگذار و انتقال تاریخی اندیشه‌ها و نظرها از یک محیط و یک زمینه بر محیط و زمینه دیگر اجتماعی، قضاوت شود. لوکاچ برای موقعیتی و در موقعیتی ایده آگاهی و نظریه را خلق کرد که آن موقعیت تفاوت بسیار با شرایط گلدمن در خلق آنها داشت. آثار گلدمن را برداشتی اشتباه از آثار لوکاچ دانستن و سپس تا آنجا پیش رفتن که فی‌الفور به نظریه عمومی تفسیر مربوط ساخته آنرا تفسیری غلط نامیدن، عدم توجه انتقادی به تاریخ و موقعیت است که هر دو آنها نقش مهم

تعیین‌کننده‌ای در تغییر اندیشه لوکاچی به گلدمنی داشته‌اند. مجارستان سال ۱۹۱۹ و پاریس پس از جنگ دو موقعیت کاملاً متفاوت است. نسبت به درجه دقتی که آثار لوکاچ و گلدمن خوانده شوند، به همان میزان دقت، می‌توانیم متوجه تغییر زمانی و مکانی ـ که میان این دو نویسنده رخ داده شویم، دو نویسنده‌ای که برای به ثمر رساندن یک کار فکری خاص بر نظریه متکی‌اند. در اینجا، من نیازی نمی‌بینم به نظریه تاثیر بدون مرز، تاثیر متون بر یکدیگر (میان متنی) بدون توجه به دو موقعیت [متفاوت]همچون اهرمی ارشمیدسی رجوع کنم. این سفر استثنایی از مجارستان به پاریس با همه چیزهایی که این سفر دربردارد، برای کنجکاوی انتقادی لازم و کافی است، مگر آن که آگاهی انتقادی را به‌خاطر نقد جامعه گریز* و مسدود کنار گذاریم.

حال بگذارید لوکاچ را درنظر بگیریم یا بهتر لوکاچی که از آثارش گلدمن بهره برده، یا یک گام پیشتر: گلدمنی که ریموندویلیامز از آثارش استفاده کرده است. ریموندویلیامز پرورش یافته سنت تحقیقات انگلیسی کمبریج، پرورش یافته شیوه‌های لی‌وایز و ریچاردز، آدمی است که برای نظریه‌پردازی خلق نشده است. او بیشتر اندوهگنانه از چگونگی پرورش روشنفکران می‌گوید، روشنفکری که می‌تواند (زبانی جدا و خود ـ بیانگر را مورد استفاده قرار دهد) زبانی که جاذبه‌ای لحظه‌ای ایجاد کند و اختصاصات عینی** داشته باشد، مفهوم چنین زبانی این است که روشنفکران می‌توانند به قدرت نزدیک شوند و بی‌بو و خاصیت از لیت و لعّل سخن گویند، می‌گویند که نمی‌توانند بفهمند شیئی‌وارگی چیست، و به جای آن از تلازم و همبستگی‌های عینی سخن می‌گویند از انتقال اندیشه خبری نیست اما از تخلیه روانی و آرام‌سازی خویش [خود] سررشته دارند[۱۵]. ویلیامز برای ما می‌گوید که گلدمن در ۱۹۷۰ به کمبریج آمد و دو سخنرانی کرد. در مقاله‌ای که او پس از مرگ گلدمن در یادمان او نوشت این دیدار را یک واقعه می‌داند. او مدعی است که این دیدار کمبریج را با نظریه آنطور که توسط پرورش‌یافتگان سنت عظیم قاره اروپا، درک می‌شود آشنا ساخت. گلدمن به ویلیامز القا نمود که از تعلیمات لوکاچ در این مورد استقبال کند که به ما می‌فهماند که چگونه در دورانی که

---

* Hermeticism ** concrete

«فعالیت‌های اقتصادی برکلیه اشکال فعالیت آدمی سلطه دارد» شیئی‌وارگی تا آنجا که در قلمرو معرفت مطرح است یک عینیت کاذب است و در عین حال نوعی دگردیسی و انحراف که کلاً در زندگی و آگاهی بیش از همه اشکال دیگر نفوذ کرده است. ویلیامز ادامه می‌دهد:

پس، اندیشه تمامیت* و کلیّت اسلحه انتقادی علیه این انحرافِ آشکار، در واقع سلاحی علیه خود سرمایه‌داری است. معذالک این یک امر ایده‌آلیستی نیست ــ بلکه تائیدی است در جهت اولویت سایر ارزشها درست برخلاف آنچه [تصور] می‌شود وقتی که بتوان انحراف را در اساس و ریشه آن شناخت و این کار را تنها با تحلیل تاریخی اقتصاد موردنظر [سرمایه‌داری] می‌توان انجام داد، پس از چنین شناختی است که کوشش برای غلبه بر این انحراف و دگردیسی و از آن گذشتن با نظارت از دور یا فعالیتی جداگانه ممکن نیست بلکه غلبه بر آن منوط به مجاهده‌ای است عملی برای یافتن، تحکیم و تثبیت هدفهای اجتماعی بیشتر انسانی، در ابزار بیشتر انسانیِ اقتصادی سیاسی[۱۶].

بار دیگر اندیشه لوکاچ ـ در این نمونه بطور آشکار اندیشه انقلابی تمامیت ـ تاحدی خفیف و رام شده است. بدون آن که به هر صورت خواهان آن باشم که اهمیت اندیشه‌های لوکاچ (به روایت گلدمن) را برای ادبیات در حال نزع انگلیسی در قرن بیستم سبک بشمارم، فکر می‌کنم این نکته لازم است گفته شود این تأملات بیشتر از این جهت تنظیم شده است تا که تنی چند از اساتید ادبیات انگلیس را تکانی جانانه دهد. روشن است که گفتن این نکته کار ساده‌ای نیست. در عین حال آنچه که بیشتر جالب است این‌که، چون کمبریج، مجارستان انقلابی نیست، چون ویلیامز، لوکاچ رزمنده نیست و از آنجا که ویلیامز منتقدی ژرف‌اندیش است ـ و در این تردیدی نیست ـ تا یک انقلابیِ متعهد، او می‌تواند محدودیت‌های یک نظریه را که به عنوان اندیشه‌ای رهایی‌بخش آغاز شده اما برای خود نظریه نیز می‌تواند دامی باشد، مشاهده نماید.

در بسیاری از سطوح عملی برای من آسان است که با نظر لوکاچ موافق

---

* totality

باشم [با نظریه تمامیت او به عنوان پاسخی در برابر شیئی‌وارگی] و اما بعد؛ مسأله اندیشیدن عام برحسب تمامیت، به تحقق درآوردن چیزی است که ما نیز خود جزیی از آنیم، یعنی آگاهی ما، اثرما، روشهای ما همگی از لحاظ انتقادی در معرض خطر است. و در قلمرو خاص تحلیل ادبی این مشکل چشمگیر وجود دارد: این است که اغلب آثاری که می‌بایست به آن نظر افکنیم، حقیقت آنکه خود محصول شیئی‌وارگی است، بنابراین آنچه که بنظر می‌رسد روش‌شناسی غلبه بر مشکل باشد خود می‌تواند شتابان به دامی روش‌شناسی مبدل شود. من قطعاً این را هنوز در مورد لوکاچ نمی‌توانم گفت چه هنوز به تمامی آثار او دسترسی نداشته‌ام اما حداقل، دیدگاههای مهم تاریخ و آگاهی طبقاتی، که قسمتهایی از آن را اکنون انکار کرده است، نمی‌تواند به چارچوب حرفه انتقادی منتقل شود [اینجا منظور ویلیامز کارهای بعدی و سخت ناپرورده و تراش نادیده لوکاچ درباره رئالیسم اروپایی است] و نیز بعضی کارهای دیگر او ـ بویژه آثاری که اساساً برمبنای زیربنا و روبنا است ـ و هنوز هم گاهی مجدداً ظاهر می‌شوند. من همچنان همکارانه کارهای گلدمن را می‌خوانم و منتقدانه همان سؤال را تکرار می‌کنم، چه مطمئنم برای هر یک از ما در هر زمانی همچنان شیوه تمامت‌خواهی، عمیقاً و به شکلی آشکار کاری است دشوار[17].

این قطعه ستایش‌انگیز است. گرچه ویلیامز چیزی درباره اثر تکراری قابل سرزنش بعدی گلدمن نمی‌گوید، مهم این است که به عنوان منتقدی که از دیگری نظریه‌ای می‌آورد قادر است که محدودیت‌های این نظریه را به ویژه توفیق آن را که ممکن است به دامی مبدل شود، اگر مکرراً، بدون محدودیت و نامنتقدانه به کار رود، مشاهده نماید. من فکر می‌کنم آنچه که او می‌گوید این است که هر وقت نظریه‌ای به علت قدرت و تاثیر خویش رواج یافت، بسیار احتمال دارد که طی سفر خویش، نازل، مدوّن و نهادینه شود. جلوه سخت پیچیده پدیده شیئی‌وارگی توسط لوکاچ، حقیقتاً تبدیل به نظریه ساده و منفعلی شده است. البته تاحدودی همان‌طور که ویلیامز در سوگنامه یک دوست قدیمی، شادروان [گلدمن] گفت این کار به‌دست گلدمن صورت گرفته است. ازهمه اینها گذشته، این نظیرسازی نوعی روایت

پالایش یافته از مدل‌سازی‌های زیربنا و روبنای انترناسیونال دوم سابق است.

آن سوی اتفاقاتی ک بر بقایای مشخص یک نظریه می‌رود، تعمق در افاضات ویلیامز توانایمان می‌سازد تا مشاهده دیگری هم بر نظریه از آن زمان که پرورانده شده، کوچیده و سفر کرده و پذیرش وسیع یافته و مورد استفاده قرار گرفته است، صورت دهیم. چه اگر شیئی‌وارگی و تمامیت (اکنون نظریه لوکاچ جهت ارجاع به آن را راحت‌تر مختصر کنیم) می‌تواند به یک ابزار تنزل تبدیل شود، هیچ دلیلی وجود ندارد که چرا نتواند بسیار فراگیر، بسیار بی‌وقفه فعال و گسترش‌دهنده خود یک روال اندیشه نباشد. به عبارت دیگر اگر یک نظریه بتواند متنازل گردد یعنی نوعی جزمیت نازل از اصل خود پیدا کند، می‌تواند به طرف نوعی بی‌نهایت نامساعد هم صعود کند ـ که در مسأله شیئی‌وارگی و تمامیت ـ همان راهی است که خود لوکاچ داشته است. سخن گفتن از واژگونی شکلهای عینی و واقعی و سخن گفتن آن‌طور که او در جستارش از آگاهی طبقاتی می‌گوید که چگونه پایان منطقی پیروزی بر شیئی‌وارگی خود ـ نابودی، خود طبقه انقلابی است، مفهومش این است که لوکاچ نظریه خود را بیشتر به جلو و بسوی بالا (به نظر من به وجهی غیرقابل قبول) حرکت می‌دهد. تناقض ذاتی که در این نظریه است و شاید در بیشتر نظریه‌هایی که در مقام پاسخ به نیاز برای حرکت و تغییر پرورانده می‌شوند ـ این است که خطر کردن آن تبدیل به نوعی اغراق و مبالغه می‌شود، تبدیل به نظریه‌ای نقیضِ موقعیتی که برای غلبه یا علاج آن پرداخته شده، می‌گردد. تجویز مثلاً، «جایگزینی شکست نایافتنی سرشار از استحکامِ تضاد و حرکت» بسوی تمامیت، به عنوان یک‌راه حل نظریه‌پردازانه، به یک معنا قرار دادن یک ضابطه تغییرناپذیر دیگر است. گفتن از نظریه و آگاهی نظریه‌پردازانه و این که این دو در شیئی‌وارگی دخالت کرد، و فرآیندهایی عرضه دارند، برای محاسبه و درنظر گرفتن جزئیات کار و مقاومتی که از سوی واقعیت سرسخت شیئی‌وارگی در برابر آگاهی نظریه‌پردازانه ابراز می‌شود، کفایت نمی‌کند. با همه شرح درخشانی که لوکاچ از شیئی‌وارگی به دست می‌دهد با همه دقتی که در شرح آن به‌کار می‌برد، قادر نیست مشاهده کند که حتی زیرسلطه سرمایه‌داری شیئی‌وارگی نمی‌تواند سلطه مطلق داشته باشد ـ البته مگر آنکه او چیزی در این حد فراهم آورد که تمامیت نظریه‌پردازانه‌اش (ابزار شورش او برای

غلبه بر شیئی‌وارگی) که او آن را ممکن نمی‌داند، به عبارت دیگر در شکل تمامیت آن؛ از لحاظ نظری تحت سلطه سرمایه‌داری امکان‌پذیر به حساب آورد. حال اگر همین تمامیت شیئی‌وارگی سلطه کامل داشته باشد چگونه لوکاچ می‌تواند نظریه خود را به عنوان جانشینی فکری برای این شیئی‌وارگی که نظریه خود او نیز تحت سلطه آن است، توجیه و تبیین نماید؟

شاید این همه سخنانی بسیار وسواس‌گونه و کوته‌فکرانه است: معذالک گمان دارم که گرچه فاصله بسیار زمانی و مکانی ممکن است میان طغیان آتشین لوکاچ در مرحله اول آثار او و ویلیامز وجود داشته باشد، اما یک خاصیت خارق‌العاده در این فاصله حتی در سردی نظرات انتقادی درباره لوکاچ و گلدمن که در هرحال نسبت به هر دو دارای صمیمیتی روشنفکرانه است، وجود دارد ـ او از هر دو مرد آگاهی‌های نظریه‌پردازی پیچیده‌ای درباره مسایل درگیر با ارتباط ادبیات و جامعه کسب کرده و آنها را در بهترین مقاله نظریه‌پردازانه شاخص خود بنام زیربنا و روبنا در نظریه فرهنگی مارکسیسم آورده است. اصطلاح‌شناسی که توسط زیبایی‌شناسی مارکسیستی فراهم آمده بود تا که قلمرو ناهموار و پیچیده قرارگرفته میان زیربنا و روبنا را بازنمایی کند معمولاً ناقص و نارسا است، از این‌رو ویلیامز بر آن شد که دست به کاری زند که دربرگیرنده روایت انتقادی او از نظریه اصلی باشد. این روایت به نظر من به بهترین صورت در سیاست و ادبیات آمده است:

هراندازه یک نظام اجتماعی امکان سلطه‌گری داشته باشد، مفهوم سلطه‌اش همراه با محدودیت‌ها یا گزیدهٔ کارهایی است که فقط آنها را فرامی‌گیرد و می‌پوشد از این‌رو به معنای دقیق کلمه هیچ نظام اجتماعی نمی‌تواند سراز همه تجربه‌ورزی‌های اجتماعی درآورد، از اینها گذشته همواره یک نظام بالقوه، فضایی برای فعالیت‌های جانشین و تصمیمات دیگری که هنوز به عنوان یک نهاد اجتماعی تولید و یا حتی طراحی نشده است، در چارچوب خود دارد[۱۸]. روستا و شهر [از ویلیامز] از محدودیت‌ها و شقوق عکس‌العمل نسبت به سلطه می‌گوید، مانند مورد جان کلر* که آثارش (نقطه پایان شعر روستایی [به عنوان اصل

* John Clare ۱۸۶۴ ـ ۱۷۹۳ آخرین شاعر رمانتیک انگلستان. م

ضـابطه‌مندی بـرای تـوصیف مـناطق روسـتایی انگـلستان است] در دل تـضاد حیرت‌آورش با تجارب واقعی زندگی روستا است). نفس وجود کلر به عنوان یک شاعر با برافتادن نظام پذیرفته شده اجتماعی در زمـینه‌های مـتداولی کـه تـوسط جانسن و تامسون آرمانی شده بود، تهدید می‌شد، در حالی که بازگشت کِلر ـ به عنوان یک جایگزین که هنوز کاملاً تحقق نیافته و هنوز دربند استثمار بازار در نیامده بود؛ به «زبان سبز طبیعت تازه» به مفهوم طبیعتی بـود کـه بـه شـیوه‌ای نـو تـوسط رمانتیک‌های بزرگ مورد ستایش قرار گرفته بود[۱۹].

کمترین شبهه‌ای در این حقیقت نیست که ویلیامز به‌خاطر استعداد و ژرف‌بینی خود یک منتقد بزرگ است. اما من قانع شده‌ام که خطا خواهد بود اگر نقش آنچه را که تلویحاً آن را نظریه وام گرفته شده یا کوچنده خواندم در آثار پخته او دست‌کم بگیریم. زیرا ما اگر از دست محدودیت‌های بلافصل محیط خـویش بـه‌خواهـیم گریزی داشته باشیم قطعاً نیاز به وام و کمک داریم. به نظریه نیاز داریم، به دلایل مختلفی که بازگویی آن در اینجا ملال‌آور است. همچنین آنچه را که ما برتر و بالاتر از نظریه به آن نیازمندیم، شناخت انتقادی است چه نظریه‌ای وجود ندارد که قابلیت پوشش، گره‌گشایی، پیش‌بینی هرآنچه مورد لزوم آن است را یکجا دارا باشد. این شکل دیگری از این عبارت ویلیامز است که بنا بر اعتقاد او هیچ نظام اجتماعی و فکری وجود ندارد صاحب آنچنان سلطه، که در قدرت خود نامحدود باشد. علاوه برآن که ویلیامز دارای شناخت انتقادی است، آن را هم هوشمندانه جهت شکـل دادن، مشخص ساختن و پالایش موضوعاتی که از لوکاچ و گـلدمن، گـرفته است به‌کار می‌برد، هرچند باید فوراً اضافه کرد که این امر او را خطاناپذیر نمی‌سازد و یا آنکه چون چنین است کمتر در معرض گزافه‌گویی و اشتباه قرار دارد. هر آینه، اگر نظریه از راه توفیق‌ها یا شکست‌های خود پاسخگوی بـی‌نظمی اسـاسی؛ حـضور اساسی غیرقابل مهاری که اغلب موقعیت‌های اجتماعی و تـاریخی را مـی‌سازد، نباشد (و این امر همان اندازه در مورد نظریه‌ای که از جایی گرفته شده صدق می‌کند که درباره نظریه‌ای که خود «اصیل» است) در این صورت نظریه یک دام ایدئولوژیک است. نظریه هم استفاده کنندگان خود و هم آنچه را که مورد استفاده قرار می‌گیرد ملعبه قرار داده است. نقد دیگر، جایی ندارد.

بطور خلاصه، نقد هرگز نمی‌تواند کامل باشد، همان‌طور که عـلایق انسـان در زندگانی روزمره هم هرگز با صورتهای خیالی، الگوها یا تجرید و انتزاع‌های نظری آن، برآورده وکامیاب نمی‌شود. بدیهی است که انسان از شواهد عملی که در قالب نظریه‌شناختی جا افتاده یا مؤثر وکارآ است، لذت می‌برد و نیز این هم بدیهی است که معقول نیست اگر گفته شود که «واقعیت‌ها» یا «متون بزرگ» در هیچ قالب نظری یا روش‌شناسی برای آنکه صحیح و سنجیده خوانده شوند، نمی‌گنجند. هیچ قرائتی، خنثی و معصوم نیست و بر همین نشان، هر متن یا هر خـوانـنده‌ای تـا حـدودی محصول نوعی دیدگاه نظریه‌شناختی است، هرچند این دیدگاه ممکن است بطور ضمنی یا ناخودآگاه باشد. در عین حال من این راگفته باشم که ما نظریه را از آگاهی انتقادی با گفتن این که نظریه نوعی مفهوم وابسـته بـه فـضا و جـوّ است، مـتمایز می‌سازیم، نوعی تخمین زدن ظرفیت و استعدادِ جا افتادن و استقرار نـظریه؛ بـه عبارت دیگر نظریه می‌بایست درزمان و مکانی که از آن برخاسته، بمثابه جزیی از همان زمان که از آن و برای آن پدید آمده درک شده و بدان پاسخ دهد حاصل آن که مکان نخستینی که نظریه از آن برخاسته می‌تواند در برابر مکانهای بعدی که مقصد نظریه برای کاربرد آن است قرار گیرد. آگاهی انتقادی عبارتست از تفاوت‌گذاری بر این حقیقت که هیچ نظام یا نظریه‌ای غنی‌تر از موقعیتی که از آن برخاسته و یا بدان می‌کوچد نیست. و از همه بالاتر آگاهی انتقادی توجه به مقاومت در برابر نـظریه است؛ مقاومتی که از سوی تجاربی هستمند و منسجم و یا تفسیرهایی که با او سر تضاد دارند، ندا در می‌دهند. در واقع می‌خواهم تا آنجا پیش روم که گفته بـاشم، وظـیفه مـنتقد تـدارک مـقاومت در بـرابـر نـظریه است، تـاکـه راه او را بـه طـرف موقعیت‌های تاریخی بگشاید، تاکه انگشت تاکید بسوی جامعه، بسوی نیازها و علایق آدمی که بر واقعیت‌های هستمند زندگی روزمره که ضرورتاً آنسو یا خارج از قلمرو تفسیری که پیش یا پی از پدید آمدن نظریه‌ای که ترسیم می‌شود، قرار دارد، بگذارد.

اگر ما لوکاچ و ویلیامز را از یک‌سو با یکدیگر و آنان را با گلدمن از سوی دیگر در مقام مقایسه قرار دهیم بسیاری از این مطالب به اثبات خواهد رسید. من قبلاً گفتم که ویلیامز به آنچه که دامی روش‌شناختی است واقف است. لوکاچ به سهم خود در

آثارش به عنوان یک نظریه‌پرداز (هرچند نه با نظریه‌ای کاملاً پروبال گشوده) ضرورت حرکت از یک زیبایی‌شناسی بسته و محدود را (روح و صور و نظریه رمان) به طرف جهان قدرت و نهادها نشان می‌دهد. گلدمن برعکس به زنجیر محکم هماهنگی نهایی چنگ می‌زند که کلمات درخشان و رغبت‌انگیزش در خدای پنهان نشانگر آن است. برای آگاهی انتقادی، بن‌بست نظریه‌پردازی، اصطلاحی است مانند میثاق و عرف اجتماعی* و جزم فرهنگی، که در حالی که احساس فعال خود را نسبت به دنیای بازی که می‌بایست در آن دست به عمل بزند، از دست داده همچنان به حرفه خود مشغول است بهترینِ نمونه‌های چنین درسی را می‌توان در اثر توانمند لنتریشیا، به نام پس از نقد جدید یافت که در آن شرح دلپذیری از آنچه که او «مباحث جاری از نفس افتاده» نظریه ادبی معاصر می‌خواند، آمده است. در نمونه‌ای پس از نمونه، او فقر و بی‌رمقیِ که انواع نظریه‌های ادبی را در چنگال خود گرفته و بنظر می‌رسد که در ارتباط با جهان درهم پیچیده اجتماعی گرداگرد ناآزموده و نامحرمند نشان می‌دهد که در میان آن‌ها حتی یک طرح تاحدی قانع کننده برای استفاده‌های کاربردی از موقعیت‌های انتقادی یافت نمی‌شود. (البته پادزهری در برابر بی‌برگ و باریِ که موقعیت امریکایی [نقد] را گرفتار ساخته است در کتاب فردریک جیمسون به نام ناهشیاری سیاسی یافت می‌شود، بحثی به‌غایت مفید به نام سه «افق معنایی» که مفسر به صورت دیالک‌تیکی این سه قلمرو را اجزای رمزگشای یک فرآیند می‌داند، فرآیندی که آن را «شیوه‌های فرهنگی تولید» هم می‌نامد[۲۱])

با این همه باید بدانیم که واقعیت اجتماعی که من تلویحاً به آن اشاره می‌کنم نسبت به نظریه‌های تمامیتِ طلب اغراق‌آمیز، نیز حساسیت کمی ندارد، حتی همان‌طور که در مورد فوکو نشان خواهم داد، که تحقیقات توانمند تاریخی خود را از بایگانی خارج کرده، بسوی دنیای قدرت و نهادها، بسوی دقیقاً آن مقاومت‌هایی که توسط نظریه شکل‌گرایان نادیده گرفته و حذف می‌شوند - ساختارزدایان، نشانه‌شناسان و روانکاوان لاکانی، مارکسیست‌های آلتوسری که از سوی تامپسون به باد حمله گرفته شده‌اند - گسیل می‌دارد[۲۲]. آثار فوکو سخت چالش‌طلب و توان‌آزما

* Social convention

است به همین دلیل به حق به عنوان نمونه ستیهندگی با شکل‌گرایی تاریخی و غیراجتماعی شناخته شده است. اما من معتقدم او نیز قربانی تنزل روشمند نظریه‌سازی در راههایی شده است که وجود تازه‌ترین شاگردان او گواه بر آن است که او نمی‌بایست به دنیای بسته و نفوذگریز* تکیه کرده باشد.

فوکو یک تناقض است. آثارش مخاطبان معاصر خود را با حرکت شگفت‌آوری که اوج آن توسط خود او و اخیراً، به نمایندگی از او توسط شاگردانش انجام شده روبه‌رو می‌کند، چرا که این مضمون اصلی کارش، عبارتست از رابطه قدرت و دانش. به یمن درخشندگی آثار نظریه‌شناختی و کاربردی‌اش، قدرت و دانش خوانندگانش را مجهز به (در این مورد پررویی است که فقط خودم را مطرح کنم، نیز رجوع کنید به پلیس خانواده اثر ژاک‌دونزلو) ابزاری عقلانی برای تحلیل گفتمانهای نمود که به صراحت در برابر متافیزیکی سخت بی‌رمق قرار دارد که عادتاً توسط شاگردان رقبای عمده فلسفی‌اش به‌کارگرفته می‌شود. معهذا کارهای اولیه فوکو از جهات مختلفی نسبت به نیروی نظریه‌شناختیِ خود ناآگاه است. خواندن تاریخ جنون پس از مراقبت و تنبیه انسان را دچار یکّه می‌کند که چگونه اثر اولی به نحوی مرمرز اثر دومی را پیش‌بینی کرده است و در عین حال جا می‌خورد، هنگامی که می‌بیند فوکو از «محدودیت**» که مضمون وسوسه‌انگیزش، در بحث درباره بیمارستان و تیمارستان‌ها است سخن گفته و به صورت آشکاری در آن بحث از قدرت در میان نیست. و البته از اختیار نیز حرفی نه. واژگان و چیزها می‌بایست به‌خاطر فراموش کردن قدرت، معذور باشد، چه این اثر درباب تاریخ اندیشه است نه تاریخ نهادها. فوکو در باستانشناسی دانش اینجا و آنجا شروع به رویکردی به قدرت از طریق شماری از تجریدات که جانشین قدرت است می‌کند: از آن جمله رو به‌سوی چیزهایی مانند، قابلیت پذیرش، انباشتگی، حفاظت و صورتبندیهایی که به ایجاد و کاربرد تبیین، گفتمان‌ها و بایگانی می‌انجامد؛ معذالک او این کار را بدون آن که وقت زیادی صرف آنچه که می‌تواند منابع قدرت آنها در درون نهادها یا حوزه‌های معرفت و یاخود جامعه باشد، می‌کند.

---

* Hermeticism

** Confinment

نظریه قدرت فوکو ـ که در اینجا من خود را به آن محدود می‌کنم ـ از تلاش او برای تحلیل کارکرد نظامهای محدودکننده از درون، نظامهایی که نقش آنها به یک اندازه وابسته به ادامه کار نهادها است همچنانکه مبتنی بر گسترش توجیه‌گرهای ایدئولوژی‌های خاص در دفاع از نهادها، حکایت دارد. این ایدئولوژی‌های نهادها گفتمان او و سررشته کار اوست. در بازنمون هستمند و منسجم موقعیت‌های موضعی که در آن قدرت و دانش مورد نظر سازمان داده می‌شود فوکو بی‌همتا است و آنچه انجام می‌دهد با هر معیاری صورتی چشمگیر دارد، همان‌طور که در انضباط و مراقبت می‌گوید برای آنکه قدرت مؤثر باشد می‌بایست قادر به اداره، کنترل و حتی خلق جزئیات باشد: هر اندازه جزئیات درکار باشد قدرت واقعی بیشتری درکار است، مدیریت تدبیر واحدهای قابل اداره است که به نوبه خود حاصل آن دانش مهارکننده، ظریفتر می‌گردد. در یک قطعه به یاد ماندنی این اوست که می‌گوید زندانها کارخانه تولید جرمند و جرم ماده خام برای گفتمان‌های انضباطی و مراقبت. با چنین توصیف و مشاهده جزءبه‌جزء، من هیچ‌گونه نگرانی ندارم. نگرانی وقتی است که زبان شخصی فوکو [یا زبان شخص فوکو] جنبه عام پیدا می‌کند (وقتی که او تحلیل خویش از قدرت را از حالت جزئی دور نموده متوجه جامعه بصورت یک کل می‌نماید) و این زمانی است که توفیق روش‌شناختی او به دامی تبدیل می‌شود. شایان توجه آنکه زمانی که اندیشه‌های فوکو از فرانسه به آن سوی اقیانوس پروازکرده و در افکار شاگردان او در آن‌جا کاشته می‌شود بنحوی محسوس این دام آشکارتر است. اخیراً فوکو توسط اِیان‌هاکینگ، بطور نمونه، به عنوان نوعی جانشین کله‌شق برای «رمانتیک‌های» مارکسیست سخت واپسگرای آینده‌نگر، مورد تجلیل قرار گرفته است (کدام مارکسیست؟ همه مارکسیست‌ها؟) و نیز به عنوان معارض مدام نوام‌چامسکیِ «آنارشیست» فوکو به طرزی نامناسب به عنوان «اصلاح‌طلب معتدل لیبرال» توصیف شده است[۲۳]. سایر نویسندگان که کاملاً به حق، مباحث فوکو درباب قدرت را مانند روزنه تازه‌ای که بر دنیای سیاست و جامعه باز شده مشاهده می‌کنند، نامنتقدانه نظر او را به عنوان آخرین حرف درباره واقعیات اجتماعی به غلط تفسیر می‌کنند[۲۴]. تردید نیست که آثار فوکو واقعاً جانشین و (بدیل مهمی برای صورتگرایی غیرتاریخی است که با آن مباحثه‌ای

صریح را رهبری کرده و دیدگاهش به عنوان یک روشنفکرِ خواص در برابر روشنفکر عوام[۲۵]) ارج بسیاری دارا بوده تا بدانجا که او و امثال او می‌توانند علیه نهادهای سرکوبگر و علیه «سکوت» و پنهانکاری‌ها، نایره یک جنگ کوچک چریکی را شعله‌ور سازند.

اما همه این نکات چیزی غیر از پذیرش دیدگاه فوکو در تاریخ جنسیت است که «قدرت همه‌جا وجود دارد[۲۶]» و همراه با آن سطحی‌نگری بسیار که با این دیدگاه عجین است. دلیل این ساده‌نگری همان‌طور که گفته‌ام، اشتیاق فوکو به این امر است که در دام اقتصادگرایی مارکسیستی نیافتد و این او را وامی‌دارد که تا نقش طبقات را از صحنه ذهن پاک کند، نقش اقتصاد را و نقش طغیانها و شورشها را در جوامعی که مورد بحث اوست درنظر نگیرد. بگذارید که زندانها، مدارس، سربازخانه‌ها، کارخانجات و همانطور که او می‌گوید کارگاههای انضباط و تنبیه در قرن نوزدهم فرانسه را در ذهن مجسم کنیم (زیرا او اختصاصاً از فرانسه می‌گوید) و نقش مراقبت (پانوپتیک = همه‌جا بینی، سراسربینی) را بنگریم که برتمام آن سلطه دارد. جای مقاومت‌هایی که در برابر نظام تنبیه و مراقبت وجود داشته کجاست و همان‌طور که نیکوس پولانزاس در دولت، قدرت و سوسیالیسم با زبانی رسا بحث کرده، چرا فوکو هرگز از مقاومت‌هایی که همواره به عمر نظامهایی که فوکو آنها را وصف می‌کند پایان داده سخن نمی‌گوید؟ البته واقعیات پیچیده‌ای وجود دارد که تنها یک تاریخنگار لایقِ ظهور دولت‌های مدرن می‌تواند آنها را نشان دهد. افزون بر این، پولانزاس می‌گوید، حتی اگر این دیدگاه را بپذیریم که قدرت اساساً امری عقلانی است و شخص نیست که آن را نگاه می‌دارد بلکه امری است راهبردی [استراتژیک]، موقعیتی، مؤثر، و آن‌طور که تنبیه و مراقبت مدعی است چیزی است که سراسر جامعه را می‌پوشاند آیا درست است که مانند فوکو نتیجه بگیریم که قدرت تنها با کاربُرد خویش است که از نفس می‌افتد[۲۷]؟ پولانزاس می‌پرسد که آیا واقعاً خطا نیست که گفته شد قدرت متکی به جای مشخصی نیست و مبارزات و استثمار ـ هر دو واژه‌ای که در تحلیل فوکو نادیده گرفته شده ـ در صحنه حوادث جایی ندارند[۲۸]؟ مسأله این است که استعمال واژه *Pouroir** توسط فوکو زیادی

---

* قدرت

این‌سو و آن‌سو می‌چرخد، هر مانعی را که سر راه است در خود فرو می‌بلعد (مقاومت‌هایی که در برابرش می‌شود، وظیفه و پایگاههای اقتصادی که آن را جان تازه می‌بخشد و به آن نیرو می‌رساند، ذخایری که آن را تجدید سازمان می‌کند[۲۹]) دگرگونیها را نادیده گرفته و قدرتها و سلطه‌های ریز و ذره‌ای آنها مرموز جلوه می‌دهد. یک نشانه از آنکه چه اندازه برداشت فوکو از قدرت، زمانی که این قدرت سفری دور دست را به انجام رسانده، بیمارگون است عبارتی از هاکینگ است که «هیچکس این دانش را نمی‌شناسد، هیچ کس تسلیم این قدرت نیست»، مسلم است که این گفته جانب اغراق می‌پیماید تا که ثابت کند فوکو، یک پیرو ساده‌لوح مارکس نیست درواقع، نظریه فوکو در مورد قدرت نوعی مفهوم اسپینوزایی است که نه تنها خود فوکو را تسخیر کرده بلکه بسیاری از شاگردان او را که مایلند فراسوی خوش‌بینی چپ و بدبینی راست قرار گیرند، را هم به خود جلب کرده است تا که عافیت‌طلبی سیاسی را با زرق و برق روشنفکرمآبی توجیه کرده، در آن واحد خواستار آن باشند که با تماس با قدرت و واقعیت واقعگرا بنظر رسند و هم در گرایش‌های خود تاریخی و ضد شکل‌گرایی متصور شوند. گرفتاری فوکو این است که نظریه فوکو، دور خویش دایره‌ای کشیده، قلمرو منحصربفردی ایجاد کرده که در آن فوکو، خود و دیگران همراه خود را زندانی کرده است. مسلم است که خطا است اگر همراه هاکینگ گفته شود که امید، خوش‌بینی و بدبینی که فوکو نشان می‌دهد تنها اقمار یک موضوع متعالی و فرازمند پایدار هستند، چه ما در زندگی روزمره براساس همین مسایل بصور تجربی بدون رجوع به چنین «صورت ذهنی» نامربوط می‌توانیم که تجربه‌ورزی می‌کنیم. البته میان امید* و امید و یا کلمه و کلام** [سخن] تفاوت بیّنی وجود دارد: اما نباید اجازه داد که فوکو با درآمیختن آنها با یکدیگر، نظر خود را ثابت شده جلوه دهد، و نیز خود را نمی‌بایست مجاز داریم که فراموش شود، تاریخ بدون کار، قصد، مقاومت، مجاهده یا تضاد ساخته نشده و هیچ یک از اینها نیز با زبانِ بسته، زیر تیغ شبکه قدرت قرار نمی‌گیرند. انتقادات مهم

* Hope امید به مفهوم عام و تجریدی آن ، انتظار بزرگ

** Logos

بیشتری از نظریه قدرت فوکو به عمل آمده که گفتنی‌ترین آن از آنِ چامسکی است. متاسفانه بسیاری از خوانندگان جدید آثار فوکو در ایالات متحده بنظر می‌رسد که از مباحثه فوکو و چامسکی در تلویزیون هلند اطلاع ندارند[۳۰] و نه از نقد اخیر او بر فوکو در اثر او در، زبان و مسئولیت. هر دو مرد بر ضرورت مخالفت با سرکوبگری موافقت دارند، موضعی که فوکو پذیرش بی‌چون و چرای آن را تا زمان [مصاحبه] دشوار یافته بود. معهذا برای چامسکی این مبارزه سیاسی ـ اجتماعی با دو وظیفه ذهنی توأم است: اول تصور جامعه آینده‌ای که با آنچه به بهترین صورت آن از مقتضیات طبیعت انسانی درک می‌کنیم، تطبیق داشته باشد، دیگر آنکه سرشت قدرت و ستم را در جوامع فعلی خود تجزیه و تحلیل کرده باشیم[۳۱]» براساس نظر فوکو هرگونه جوامع آینده راکه ما اکنون بتوانیم پیش‌بینی کنیم «تنها ابداع تمدن ما و نتیجه نظام طبقاتی ما است پس نه‌تنها تصور آینده‌ای که حاکم بر آن عدالت است با آگاهی کاذب محدود می‌شود، طرح آن همچنین برای آدمی چون فوکو بسیار آرمانشهرمآبانه است که اعتقاد بر آن دارد که «اندیشه عدالت خود اندیشه‌ای است که در اصل به عنوان ابزاری متعلق به یک قدرت سیاسی و اقتصادی به عنوان یک سلاح در جوامع مختلف اختراع و مورد بهره‌برداری یک قدرت یا علیه قدرت سیاسی و اقتصادی [دیگری] به کار گرفته می‌شود[۳۲]» این یک نمونه کامل از عدم تمایل فوکو به جدی گرفتن اندیشه مقاومت علیه قدرت است. اگر قدرت ستم ورزد، مهار کند و جعل و اغوا نماید، آن‌وقت مقاومت معادل اخلاقی در مقابل قدرت محسوب نمی‌شود بلکه، امری بی‌طرف هم نیست و صرفاً یک سلاح علیه قدرت هم نیست. مقاومت نمی‌تواند یک جانشین معکوس قدرت باشد و وابسته‌ای از نقش قدرت، مگر در قالب بعضی مفاهیم متافیزیکی، و در نتیجه در مفهومی عوامانه. حتی اگر ایجاد تمایز [میان قدرت و عدالت] دشوار باشد می‌توان چنین تمایزی را فرض نمود ـ همان‌طور که مثلاً چامسکی، هنگامی که می‌گوید او در صورتی حمایت خود را از پرولتاریای تحت ستم اعلام می‌کند که به عنوان یک طبقه هدف مبارزه خود را عدالت قرار دهد به عبارت دیگر آن را براین فرض بنا می‌کند.

دور باطل آشفته‌گر نظریه‌پردازی قدرت فوکو، صورت یک تمامیت‌طلبی افراطی

است که ظاهراً مقاومت در برابر آن بسیار دشوار می‌نماید، زیرا برخلاف نظریه‌های مشابه، نظریه‌ای است ضابطه‌مند و مکرراً ضابطه‌مند که جهت کاربرد در زمینه‌هایی که علی‌الظاهر تاریخی مستند به‌شمار می‌رود، تنظیم شده است. اما توجه داشته باشید، تاریخ فوکو مطلقاً جنبه متنی دارد یا بهتر است که گفته شود متن شده، است، شیوه آن بی‌شباهت به شیوه بورخس نیست. از سوی دیگر چنین تاریخی را گرامشی تاریخی مجهول می‌داند، مطمئناً او باستانشناسیهای دلپذیر فوکو را می‌ستاید ولی این را شگفت می‌یابد که حتی یک جواز اسمی هم برای ظهور نهضت‌ها، انقلابها، مخالفت با زعامت‌ها یا حتی بلوک‌بندی‌های تاریخی در آن مشاهده نمی‌کند. در تاریخ انسان همیشه چیزهایی آن سوی دسترس نظام‌های مسلط وجود داشته است (نظامهایی که مهم نیست که عمیقاً تا چه اندازه در جامعه ریشه دوانده باشند) و این چیزها همان‌ها است که آشکارا دگرگونی را امکان‌پذیر ساخته، قدرت موردنظر فوکو را محدود و نظریه قدرت کذایی را لنگ گذاشته است. نمی‌توان تصورکرد که فوکو تحلیلی جاندار از مسایل پرتوان سیاسی مورد مشاجره را برعهده گیرد و نمی‌توان از او تصوری داشت که چون چومسکی یا نویسندگانی مانند جان‌برگر خود را درگیر توصیف قدرت و ستم با انگیزه‌هایی چون کاهش رنج‌ها و آلام انسانی کند یا آنکه از خیانت به آرمان‌ها سخن گوید.

شاید این یک نتیجه‌گیری نامنتظره‌ای باشد که به آن می‌رسیم، اما این نوع نظریه‌هایی که من درباره آنها بحث کردم، به‌سادگی می‌تواند تبدیل به یک جزم [دگم] فرهنگی شوند. با قرارگرفتن آنها در دسترس مدارس، نهادها بسرعت این نظریه‌ها در میان گروههای فرهنگی، انجمن‌ها یا حلقه‌های خانوادگی دارای اهمیت مرجع می‌شوند گرچه این نظریه‌ها از صورتهای درشت‌تر خود چون نژادگرایی و ملیت‌پرستی متمایزند و نسبت به خاستگاه اصلی خود وفادار نیستند ـ تاریخ معارضات و منشأ مقابله‌های خود ـ معذالک آگاهی انتقادی راکند کرده و متقاعدش می‌سازند که گویا چون گذشته که انقلابی بودند اکنون نیز چنین‌اند و زنده و پاسخگوی تاریخ. شاید بتوان گفت نظریه مایل است که برای کارشناسان و خادمان خود دیوارهای افراشته‌ای در اطراف خود بنیاد کند، لیکن این حصارکشی اصلاً بدین معنا نیست که منتقدان نظریه راکنارگذارده یا در جستجوی نومیدانه‌ای برای

گونه‌های تازه‌تری به‌جای نظریه‌پردازی برآیند. باری دست یازیدن به مقایسه تفاوت‌های نظریه در اینجا و آنجا درگذشته و اکنون، شرح و وصف مقاومت‌هایی که در برابر نظریه‌ها شده است، پیشروی شکاکانه در جهان وسیعتر سیاسی، آنجاکه علوم انسانی و کلاسیک‌های بزرگ می‌بایست قلمرو کوچکی را در قلب آن به علامت شهامت انسانی باز کنند، طراحی سرزمینی پوشیده از صناعت انتشار گسترده، ارتباط و تفسیر، داشتن اعتقادی نجیبانه (و شاید هم رنگ و روباخته) به جامعه انسانیِ غیرسرکوبگر: حال اگر این‌ها اصول را تشکیل ندهند لااقل می‌توانند جانشین جذّابی برای نظریه باشند و آگاهی انتقادی در نهایت چیست اگر اشتیاقی سیری‌ناپذیر برای جایگزینی این جانشین‌ها نباشد؟

## ریموند شواب و حکایت پندارها*

ریموند شواب، شاعر، ادیب، رمان‌نویس، مترجم و محقق و ویراستاری است که برای اغلب مراجع معتبر انگلیسی ـ امریکایی بطور مثال، نهضت رمانتیک، شناخته شده نیست و هیچ‌یک از آثار او هم به انگلیسی برگردانده نشده است. برای آدمی که علایق او محدود به مرزهای ملّی نبود و استعدادش عمیقاً قابلیت انتقال داشت، این یک مضحکه غم‌افزا است. او در ۱۸۸۴ در نانسی متولد شد و در ۱۹۵۶ در پاریس درگذشت. آن اندکی که صرفاً درباره زندگی خصوصی او و شخصیتش می‌توان دریافت از سه شماره *Mercure de france* است که در آنجا اشعار منتشر ناشده و خاطراتش آمده همراه با یادمانهایی که توسط دوستانش نوشته شده است[1]. بنظر می‌رسد که آدمی آرام و محجوب بوده که اغلب سالهای عمرش را در خدمت ادبیات گذرانده است. چند سالی (۴۰-۱۹۳۶) همراه باگی‌لاوا، نشریه‌ای درباب شعر را به‌نام، ***Yggdrasill*** اداره می‌کرد. آزادمنشی در علایق و پذیرش جریانهای تازه شعری بیش از اروپایی بودن یا مُد روز بودنش قابل توجه است. شواب در ذهن این تصور را به‌جا می‌گذارد که آدمی است با ذائقه‌ای وسواسی و سختگیر که سرشتی عمیقاً متأمل دارد، درونگرا در عادات خویش، در همان حال با احساس قوی مذهبی که درعین خاموشی او را به ترجمه زبورداود و نوشتن

---

* Raymond schowab and The Romance of Ideas

حماسه‌ای بنام نمرود وامی‌دارد بی‌آنکه خود را متعهد به یک اعتقاد سازمان‌یافته [مذهبی] بداند.

از جهات بسیاری شواب یادآور بورخس است، اگر نه یادآور یکی از قهرمانان خورخه بورخس در *Ficciones* وقتی از ادبیات سخن می‌گوید درباره آدم کمتر شناخته‌ای مثل المیربورگز کتاب می‌نویسد و هنگامی که از او* خواسته می‌شود مقدمه‌ای بر ترجمه فرانسه، هزارویک شب بنویسد به‌جای آن کتاب سیصد صفحه‌ای درباره آنتوان‌گالان اولین مترجم فرانسوی هزارویکشب در قرن هفدهم می‌نویسد. ما علاقه بورخس را به شخصیت‌های غریبی چون جان‌ویلکینز و گ ـ ک چسترتون بیاد می‌آوریم، که در مطالعات خویش درباره آنها، چگونه از جدیت شگفت‌آوری که در آنها است پرده برداشت، چیزی که نویسندگان گمنام و کتابهای نامعروف کمتر در خور چنین توجهی قرار داشته‌اند. شواب و بورخس هر دو آشکار ساخته‌اند که عقدی پنهانی با اغلب عقاید مالارمه درباره کتاب بسته‌اند ـ جستجو برای یافتن کتاب، زندگی‌اش، قهرمان بودن موقر و آرامش، به‌رغم تلاشهای غیرقابل تصوری که فی‌نفسه درباره آن صرف شده است. انسان درباره شواب و البته درباره بورخس همواره این تصور را دارد که اینها نوعی کتابخانه بشریتند که آرام آرام کشفشان می‌کنیم، به نرمی قدم در آنها می‌گذاریم و ارزش آنها بیشتر به‌خاطر غرابت شگفت‌آور آنهاست تا قلمبه‌پردازی کلاسیک‌اشان.

مشخصه کارهای مهم پژوهشگرانه شواب جزئیات بی‌پایان آن است که از آن میان رنسانس شرق، مهمترین است[۲]. مضمون اصلی این اثر تجربه اروپایی از شرق است که به نوبه خود برمبنای نیاز انسانی به جذب آنچه «بیگانه» و «متفاوت» است قرار گرفته و در توصیف این تجربه خویش، شواب ازاستعدادی نادر برای کلنجار رفتن با جزئیات فشرده و به دقت گردآوری شده برخوردار است. در چشم شواب گرچه شرق آن‌دورها [ماوراء] قرار گرفته است، اما مکمل غرب است و غرب نیز چنین است. دیدگاهی که همان‌طور که یکی از ستایشگران شواب گفته دیدگاه انسانیت یکپارچه است[۳]. اسلوب کار او ـ اصطلاحات کلامی و نیز به همان اندازه

---

* منظور شواب است

زاویه دید او ـ هم ظریف است و هم دشوار چه شواب همواره پدیده‌ای را آنچنان که در نفس خود بوده و نیز سالهای متمادی آدمیان بسیاری را تحت تاثیر قرار داده وصف می‌کند. جهتِ مستند جلوه دادن تعامل فرهنگی شرق و غرب کوششی به سزا نموده است. اما در عین حال می‌تواند روزنه‌های خیال‌انگیزی در حفاظ طرح گسترده مضمون بزرگ خود، که در آن فضاهای تازه و آشنایی دیده می‌شود، پدید آورد.

دو مثال در این مورد کفایت می‌کند. نخست توصیف رشته پیچیده‌ای از وقایع که درست قبل از رفتن گالان به پاریس روی می‌دهد، که در عین‌حال شواب برمَلا می‌سازد که چگونه این وقایع در اثر مولیر بورژوای جنتلمن، تلویحاً اشاره شده است[۴]. سپس در رنسانس مشرق نه تنها همزیستی شگفت میان علوم زیست‌شناسی و زبانشناسی هند و اروپایی بلکه برخورد این نیروها را در آثار کوویه و نیز تاثیر اجتماعی آن را در سالن‌های فرانسوی عصر نشان میدهد. حال اگر اینها جملات روشنی باشد که توسط موسیوژوردان گفته شده باشد، یا وجود کوویه که اغلب با حضور بالزاک در سالن‌ها همراه است؛ با اینهاست که شواب طیف مؤثری از قرائنی را فاش می‌سازد که برای مثال ثابت می‌کند که تازه به دوران رسیده‌ها با پچ‌پچ خود سعی می‌کنند منابع بحران میان دربارلویی‌چهاردهم و ترکیه عثمانی را لاپوشانی کنند. و یا آگاهی بالزاک ازکارهای علمی کوویه خبر از موج فرهنگی خاص پاریس در سالهای دهه سوم قرن نوزدهم می‌دهد. جزئیات این نمونه‌ها، جزئیات تأثیر است ـ چگونه یک نویسنده یا یک واقعه بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. هرچند شواب هم مانند اویرباخ در ارائه توضیحی نظریه‌پردازانه که چه می‌کند خست می‌ورزد، نیز مانند او که در تقلید درباره موضوع کلاسیک سبکهای عالی و دانی ادبی به بحث می‌پردازد، خشنود است که اغلب یک موضوع پرمحتوا را موردنظر داشته باشد، ـ تاثیر شرق بر غرب ـ و بگذارد که جای پای آن مضمون اصلی در بدنه وسیع ادبیات غرب ظاهر شود. در واقع مقایسه شواب با اویرباخ و حتی مقایسه قانع‌کننده‌تری با ارنست‌ربرت کورتیس، بر آموخته‌های واژگان شناختی ملی او تأکید می‌کند، مخصوصاً بر توانایی آن به ابراز این نکته که چگونه واحدهای بی‌شماری (قواعد*

* imperium

فرهنگی لاتین یا شرق) بصورتی زنده، بیدارکننده و تشکیل دهنده فرهنگها و دورانهای بعدی بوده‌اند. چه تا حد بسیار زیادی شواب، مانند اویرباخ، کورتیس و بورخس این تصور از متن را در ذهن دارد که متن به مثابه کوشش متمرکزی از کار آدمی است، نوعی بافت مولّد و زایا است نسجی که در هویت فرهنگی رشد کرده و محصول آن پراکندگی و نشر حیات آدمی در همه زمانها و مکانها است. اهمیت رنسانس شرق در نزد شواب (این عبارت از کتاب فراموش شده ادگارکویین منتشر شده در ۱۸۳۲ به نام نبوغ مذاهب، گرفته شده) این است که در حالی که رنسانس کلاسیک (رنسانس اروپایی) انسان اروپایی را درون محدودتر قلمرو خودکفای یونانی ـ لاتینی زندانی می‌سازد رنسانس شرق تمامی جهان را در برابر چشمان او عیان می‌سازد. رنسانس دوم، همان‌طورکه شواب در یکی از موجزترین تعمیم‌های خود که در کارش فراوان است، نشان می‌دهد، هند و قرون وسطی را با یکدیگر ترکیب می‌کند و بدین وسیله جانشین ادوار اوگوستین* و لویی‌چهاردهم را می‌شود. کار این جابه‌جایی بین سه پایتخت بزرگ سرشکن می‌شود، کلکته تدارک می‌بیند، لندن توزیع می‌کند، پاریس پالایش کرده و تعمیم می‌دهد.

دیدگاه شواب نسبت به شرق چنان عمیق و مشفقانه است که شخص بی‌تردید، دقیق‌تر آن است که او را یک دوستدار شرق بنامد تا که یک شرق‌شناس، آدمی که راغب به آگاهی‌های وسیعتری است درباره شرق تا که طبقه‌بندی‌های خشک و بی‌احساس[۵]. تا آنجاکه راجع به تاثیر شرق بر ادبیات اروپایی می‌توان چیزی گفت، نظر شواب این است که چنین تاثیر، خلاقه است و این تاثیر را در فرهنگ پیش‌رمانتیک و رمانتیک همه‌جا می‌توان مشاهده کرد. معذالک دو تن از محققان اخیر آثار دوران رمانتیک، هارلدبلوم و د.ج ـ بیت نظریه مخالفی را عَلَم کرده‌اند و طی آن اظهار می‌دارند که هرگونه تاثیر، نوعی اضطراب و حس حقارت و دور از زمانه «اکنونیان» بودن را در نویسندگان زمانه‌ای که اصالت تاثیرناپذیر، بزرگترین (و ناامکان‌پذیرترین) اهداف آنها را تشکیل می‌دهد پدید می‌آورد. شواب این موضع را

* دوران لویی چهاردهم را عصر آگوستینی و درخشان ادبیات فرانسه، عصر درست‌نویسی و نازک‌بینی دانسته‌اند همان‌طورکه عصر ملکه آن در انگلستان چنین عنوانی دارد. م

دارا است که استقبال رمانتیسم از شرق، برای علم، شعر، فلسفه و نثر سودمند بوده است. همین‌جا سهم عمده نظریه‌پردازانه و پژوهشگرانه شواب دیده می‌شود: تاثیر بر ادبیات رمانتیک تاثیری است غنی‌ساز و پشتیبانی سودمند نه حضوری موذی و ویرانگر. اما این، باز جزئیات است که شواب وسیعاً آنها را برای پشتوان تعمیم‌های خویش مشاهده و تدارک می‌نماید. مثل این‌که شواب می‌خواهد بگوید که اگر کار بسیاری ـ همان‌طور که خود او بادقت حیرت‌آوری جزئیات کار را ثبت کرده است ـ مصممانه و آگاهانه درباره شرق انجام شود؛ آن‌وقت متوجه می‌شویم که در نهایت تاثیر و نفوذ شرق مالاً تامین کننده چیزی است که اگر نبود، فقدانش طاقت‌فرسا می‌شد. آنچه که به‌بار می‌نشیند رقابت خشنی نیست که در زمان و مکان طبق طرح بلوم باشتاب میان نویسندگان صورت می‌گیرد بلکه بیشتر همگامی و همرایی است که شواب در سیرت نویسندگان آسیایی می‌بیند که مخالفتی در تاخیر در نوآوری ندارد بلکه به جای آن کل زمان را ملک طلق شاعر می‌داند. و «شاعر همان نقش تکراری مدام را می‌زند، نه از آن‌رو که زمان را ذخیره سازد، بلکه درست برعکس، چه او در برابر خود چنان زمان زیادی مشاهده می‌کند که صرف آن را در جزئیات ضروری ظاهراً گذرا، دارای هیچ خطری نمی‌بیند [۶]»

از این‌رو نقادی شواب، نقد نقش‌های همدلانه است ـ دوگانگی‌ها، تعارض‌ها، قطب‌بندی‌ها ـ در میان شرق و غرب میان نویسنده‌ای و نویسنده دیگر میان دوره‌ای و دوران بعد در نوشته‌های او و هرچند این‌ها به شکلی تعاطی و برخورد فکری با یکدیگر، پیدا کرده‌اند اما در عین حال ترسیم کننده یک چهره فراگیر و عظیم انسانی است. یک سال پیش از مرگش او بر این اندیشه، تامل می‌ورزید که آنچه به آن نیازمندیم «تاریخ شعر جهانی» است که از بخت‌بد نتوانست آن را بنویسد. به سهم خود او از ادبیات در این زمینه خطوطی ترسیم کرد [۶]. چهره غالب در نقد شواب همواره تصویر انسان است، اما چیزی که در کار او ما را برمی‌انگیزاند این است که چنین تصویری هنگامی که درک شود، در واقع خود اثر است نه یک فرض از پیش تعیین شده. در کار او جزئیات تلاشهای انسانها وصف شده سپس سازمان و تشکیلات آنها و دست آخر تصویر کلی آنها. نقد شواب کوشش به‌خاطر جای‌گزینی و تکرار موضوع مورد پژوهش خود در ردیف آثار کسانی چون آلبرتیبوده، ژرژبوله و

ژن‌استارونیسکی و از این قبیل قرار می‌گیرد، کسانی که تخیل شکیبا و متعهد آنان، مشغله پرمشقت جمع‌آوری حقایق را به عهده گرفته است. برخلاف همه آنها (شاید به استثنای استارونیسکی در اختراع آزادی) شواب پیوسته بوسیله کلیه وقایع؛ لحظات ممتاز تاریخی و تطورات عظیم اندیشه است که هدایت می‌شود. برای او خودِ آگاهی یک واقعه فرهنگی است؛ بشدت انباشته از رویدادهای بی‌نظیر تجربی از جهان و در جهان. حال خواه او در حال وصف پیدایش پی‌آمدهای زبانشناختی براساس کشفیات بی‌شماری باشد که در مورد زبانهای زند [اوستایی]، سانسکریت، سامی یا هند و اروپایی به عمل آمده یا سرگرم مضامین افسانه‌های غنی سخت درهم تنیده شرقی در نوشته‌های انگلیسی، فرانسوی، آلمانی و امریکایی، یا حتی در حال بررسی داده‌های دقیق مربوط به فعالیت‌های علمی و هنری میان سالهای ۱۷۷۱ تا حدود ۱۸۶۰. کار او در همه احوال واقعاً گنجینه‌ای از بصیرت و اطلاعات است از همه بالاتر کار او درک ما را ازگونه نادری از پژوهشی سنجیده که تصور می‌کنم مانند آن کمتر توسط نظریه‌پردازان نقد یا ادبیات انجام شده باشد، ژرف‌تر می‌سازد. به‌رغم شواهد ظاهری، شواب مانند تین یا لانسون* نیست. نقد تاریخی درنظر شواب علم نیست، هرچند بدیهی است که حقایق باید اعتباری درخور داشته باشند. ولی تاریخ انسان انگیزه‌های خود را از میل به حقیقت به دست می‌آورد و نه صرفاً از ایجاد آن: تاریخ به ما می‌آموزد که خلق یک حقیقت از اهمیت کمتری برخوردار است تا که آرزوی حقیقت را داشته باشیم. کدام مخترع بزرگی است که حقیقت تازه‌ای را کشف کرده باشد بدون آنکه قبلاً آن را در جای خطایی جستجو نکرده باشد؟[۸]» این نکات را او درباره شرقشناسان اولیه می‌نوشت که به همان اندازه در مورد خود او صدق می‌کند. درام فرهنگی بزرگی که با آن تمامی پژوهشهایش درگیر مبارزه میان اعتقادات پدید آمده یا احساس شده (و نه حقایق) میان یک فرهنگ و سایر فرهنگ‌ها بود. البته شواب با پس‌زمینه خویش تقویت می‌شود، مؤلفه یهودی ـ مسیحی در فرهنگ غرب را به عنوان الزامی برای تن دادن به کشف تمدن کهن‌تری مشاهده می‌کند، چنین است که زبانهای هند ـ اروپایی با

* هر دو از مورخان و منتقدان ادب فرانسوی.

اولویت فضل جامعه عبرانی [یهودی] در ذهن اروپایی رقابت می‌کند. پس از کشف مذکور است که این ذهن [اروپایی] با آن همکاری کرده و جهان را مجدداً یکپارچه می‌سازد. اما درام مهیّج شرقشناسی همان‌طور که شواب در سی صفحه نوشته فوق‌العاده اول رنسانس شرق می‌گوید، بحثی است که با مفهوم «ابتدایی*» آغاز شد؛ چگونگی دنیاهای متفاوت ادعایی درباره اصالت و استعداد، چگونگی مفاهیم تمدن و وحشیگری، آغاز و پایان، هستی‌شناسی و غایت‌نگری که در سالهای ۱۷۷۰ تا ۱۸۵۰ دستخوش تغییری مشخص شده بودند: «این درست زمانی است که اشتیاق بسیار در یک بحران منحصربفرد که از امواج انقلابهای سیاسی برخاسته بود سراسر اروپا را فراگرفته و شرقشناسی‌های بسیاری که پایه‌گذار تنافر و ناهمخوانی اساسی بودند برروی صحنه پراکنده شده بودند» بنابراین وظیفه او بررسی پیشرفتی است که با آن تصویر غرب از شرق از صورت ابتدایی شرق به صورت واقعی تبدیل شد، به این معنا که از حیرت دیرباوری به نزدیکی از سرلطف بدل گردید. واضح است که این تغییر تصویرها از فلاکت غمباری برخوردار است. اما پرده چنان معقول و معتدل عوض می‌شود و چنان معیارها دایرةالمعارفی است که درک می‌شود این فلاکت و رنگ‌وروررفتگی بیشتر جنبه اساسی دارد تا که قانون دگرگونی فرهنگی. شرق از تعلق به قفسه کتابخانه... و بخشهای خاص، تبدیل به قلمرو تحقیق و ایدئولوژی می‌شود. پیش از سال ۱۸۰۰ اروپا صاحب دنیای طبقه‌بندی شده‌ای بود که هُمر اولین و آخرین کمال کلاسیک آن محسوب می‌شد پس از این سال جهان تازه مادی و معنوی رخ نمود، دنیای «ناهمرایی»، تکیه بر حکایات، سنت‌ها و کلاسیک‌ها برباد رفت. به جای آن، متون منابع و علوم با اتکا به کارهایی دشوار، خسته کننده و مسأله‌ساز واقعیات تازه شگفتی را به اذهان فرو نمودند. مسأله مورد علاقه شواب این است که این امر چگونه اتفاق افتاد و چگونه به سرعت، تازگی تبدیل به جزمیت و تعمیم شد.

معذالک یک ویژگی خاص تحقیقات شواب آن است که او توجه صریحی به ماخولیاها و شوریدگیهایی که شرق در دل اروپا به آن دامن می‌زد نداشت. البته

* The primitive

رنسانس شرق شگفتی کمتری از جریاناتی که در تخیل رمانتیک می‌گذشت و ماریوپراز آن را نقش زده بود، نداشت و شواب برای شرح و بسط ماجرا دست‌خالی‌تر و نامجهزتر از آنها [صاحبان تخیل رمانتیک] نبود. معذالک او دست به چنین کاری نمی‌زند، حتی زمانی که جزئیات را گزارش می‌کند، برای نمونه شیدائیهای آنکتیل‌دوپرون، هنگام سفر در جنگلهای مه‌آلود، تحمل مشقات غیرقابلِ تحمل بدنی، ناشناس ماندنش تا آخرین سالهای زندگی به عنوان یک محقق ـ «فداکاری اهل علم» است که فقط تاحدی توجیه کننده کار چنین آدمهایی است. در بسیاری از جنبه‌ها آنچه راکه آنها (شرقشناسان) در مورد شرق می‌دیدند و حس می‌کردند ذهنشان را واقعاً تسخیر می‌کرد، اما شواب بیش از هرچیز توجه به نسبت و تناسب انسانی دارد که میان این رنسانس تازه و آن رنسانس قبلی وجود دارد، تا شوریدگی‌هایی که یک‌فرد، آنکتیل، رنان یا رُکرت پدید آورده‌اند. برعکس، رنسانس شرقِ شواب، در حالی که سعی می‌کند از جنبه‌هایی از سرگردانیهای غرب در مورد شرق پرهیز کند، با این حال در مورد سایر اشتیاق‌های بزرگ رمانتیسم به طبیعت و رازهای مرگ، معراج ذهن و فرهنگ قومی پرتوافشانی می‌نماید.

رنسانس شرق در واقع اوج کارهای محققانه شواب است. هرچند از لحاظ گاهشماری آثارش، کاری است کم‌وبیش در اواسطِ کارهای او. از آنجا که موضوع اصلی عبارتست از آمادگی برای [شناخت] شرق، مقابله با آن و سرانجام جذب شرق توسط غرب، بنابراین هرآنچه که در آثار اولیه شواب مطرح است، در آثار بعدی نیز بدیهی است که مطرح می‌شود. من در این‌جا از حلقه‌ای از کتابها و تک‌نگاریهایی که مربوط به رنسانس شرق است، حلقه‌ای که بدنه اصلی اشعار، داستان‌ها و ترجمه‌های او را از آن باید کنار گذاشت، مختصری می‌گویم. میان وفاداری شواب به [تاریخ] خطی و جغرافیایی یا تبارشناسی موضوع کار خود، و بلندپروازیهای فراگیر ساختاری برای نشان دادن، تجسم، تاخیر، انشقاق و اطلاق جزء به کل به‌رغم تاریخ، به هر صورت خطی تناوبی درکار است ـ کوتاه سخن، آن که تناوب کار او یا مطلقِ کار او، عبارتست از شیوه متناوبی که میان ارتباط نَسبی و سببی بصورت رویه‌ای برای ادراک و سلوک با تاریخ، قرارگرفته است. اولین کتاب شواب زندگی آنکتیل ـ دوپرون بود (۱۹۴۳). زندگینامه محقق فرانسوی،

نظریه‌پرداز برابری انسانها و طرفدار وحدت عقاید (ژانسنیست‌ها ـ کاتولیک‌ها و برهمن‌ها) که میان سالهای ۱۷۵۹ و ۱۷۶۱ وقتی که در شهر سورت هند بود ابتدا زند اوستا را آوانویسی* و سپس ترجمه کرد. این حرکت شواب، خبر از دریچه باز بر سیلی از ترجمه اسنادی که در دوران رنسانس شرق برروی غرب باز می‌شد، با خود به همراه داشت. به جز تحلیل غیرانتقادی از ماخولیاها و شیدایی‌های شگفت آنکتیل‌دوپرون، در این کتاب بیشتر ما خلاصه‌ای از بن‌مایه‌های بعدی شواب، مشاهده می‌کنیم. در میان این بن‌مایه‌ها و مضامین یکی هم «فداکاری اهل علم» یعنی خود را فراموش کردن در آن هنگام که جستجوی سند و دستنوشته‌ای در میان است و تعهد کامل نسبت به هدف مطالعه است: «آنچه که به نظر ما یک مصیبت است در چشم او فرصت دیگری است برای آنکه چیزی بیاموزد[9]» دوم علاقه وافر شواب است بر ذکر جزئیات مانند زندگی برعرشه کشتی در قرن هیجدهم یا وقتی که او روابط آنکتیل را با گریم، دیدرو، و ویلیام‌جونز و هردر را به رشته تحریر می‌کشد. سوم توجه شواب به مقابله و رقابت تقدم و قدمت شرقی در ذهن اروپایی و «تاریخ» کتاب مقدس آنکتیل و ولتر که هر دو توجه زیادی به هند و کتاب مقدس داشتند «اما یکی کتاب مقدس را به مراتب جزمی‌تر ساخت و دیگری به مراتب غیرقابل اعتقادتر[10]» قریحه طنزپردازی شواب در کارهای بعدی او در قطعات فوق‌العاده زیبای شاعرانه‌اش، استحکام بیشتری می‌یابد. معهذا مضمونی که تخیل شواب بیش از همه بدان موقوف است زندگی تصورات و صورتهایی در حیات آدمی است که همواره در بافت‌های تاریخی خاصی بصورتی زنده وجود دارد و هرگز این‌جا و آن‌جا آزادانه در نوسان نیست. تاریخ فرهنگ یک درام است، زیرا اندیشه‌هایی که از صورِ خیال انواع ازلی** سرچشمه می‌گیرد مردمان را وامی‌دارد که به‌خاطر این صورتهای خیالی دست به مبارزه بزنند و از سوی دیگر همین صور خیال، همین صورتهای ذهنی وضع منفی مسحور شونده‌ای و چنانکه در مورد آنکتیل پیش آمد اشتهایی ناموزون نسبت به همه اندیشه‌ها و عقاید سوای تناقضات

* transcribe

** یا صورِ سرنمون‌های باستانی Archetypical images

آنها پیش می‌آورد. صورتهای ذهنی صورتی تاریخی‌اند محصولاتی شبه‌طبیعی که از کنش متقابل شناخته و ناشناخته پدید می‌آیند. این صورتها از لحاظ تعداد محدود، بنابراین در عین کم بودن دارای طیف بسیار مقتدری هستند: **شرق**، **غرب**، **جامعه انسان**، منشأ و مبدأ، ملکوت اعلیٰ. اینها در میان خود قالب‌هایی را درست می‌کنند که ماجراها و اسطوره‌های فرهنگی را تولید کرده بیانگر ایده‌هایی که در تضاد یا انسجام با یکدیگرند می‌شوند. گرچه به نظر می‌رسد که تصویرهای ذهنی و اندیشه‌ها آزادانه حرکت می‌کنند، اما این‌ها در درجه اول فرآورده انسانها و متونی هستند که انسانها پدید آورده‌اند سپس همین‌ها هسته‌های مرکزی نهادها، جوامع دورانها و فرهنگها می‌شوند. زیرا که صورتهای ذهنی همواره در تجارب انسانی حضور دارند، اندیشه‌هایی که این صور ذهنی به آن‌ها مشروعیت می‌بخشند، صورت‌های مختلف و ارزشهای گوناگونی پیدا می‌کنند. اینجا در یک بند نوشته، از زندگی [منظور زندگی آنکتیل ـ دوپرون] شواب نوعی همنواییِ را که برنوشته او سیطره دارد نشان می‌دهد: «در آسیا او قصد داشت یک دلیل علمی برای قوم برگزیده و تبارشناسی کتاب مقدس بیابد: به‌جای آن، واقع شد که تحقیقات او به‌زودی منجر به انتقاد از همان متونی شود که تاکنون به عنوان فرآیند آشورشناسی طبعاً خود را غیرقابل تردید نشان داده بود[11]» این اندیشه‌ها ضرورتاً بُعد فیزیکی هم داشت که نه تنها دربردارنده تمایز فرهنگی میان محدود و نامحدود، (مانند وقتی که شواب از شرقشناسی پیش از آنکتیل سخن می‌گوید که[12]: «بیگانه‌گرایی به صورت یک تجمل بود» می‌شد بلکه همچنین به دگرگونی انگاره‌ها درباره فاصله‌ها، زبان، روابط، خاطره، جامعه‌زبانی و تلاشهای افرادنیز منتهی می‌شد:

در ۱۷۵۹ آنکتیل ترجمه خود را از اوستا در شهر سورت تمام کرد، در ۱۷۸۶ «اوپنشادها*» را در پاریس ـ او میان نیم‌کره‌های نبوغ انسانی ترعه‌ای کند و اومانیسم قدیمی را از حوزه مدیترانه آزاد کرد. تنها کمتر از پانزده سال پیش از آن هموطنان آنکتیل می‌پرسیدند یک پارسی کیست [چگونه می‌توان یک ایرانی بود؟] در حالی که او اکنون به آنها می‌آموخت که چگونه می‌توان یادگارهای عظیم پارسیان

* یا اوپه‌نیشدها = «سّر اکبر». م

[ایرانیان] را با یونانیان مقایسه کرد. پیش از او انسان احوال گذشته محیط کره خاکی ما را منحصراً در میان آثار نویسندگان بزرگِ لاتین، یونانی، یهودی و عرب جستجو می‌کرد. کتاب مقدس به مثابه یک جزیره تنها، یک سنگ آسمانی بود. در نوشته‌ها از جهان یادی می‌شد، اما کمتر کسی گمان چنین عظمتی را در سرزمین‌های ناشناخته می‌برد. تحقق همه اینها با ترجمه او از اوستا آغاز شد و به یُمن کشف زبانهایی که پس از برج بابل پراکنده شده بودند، بصورتی سرسام‌آور به اوج خود رسید. آنکتیل به مدارس ما که تا آن زمان محدود به میراث مختصر یونانی ـ لاتینی رنسانس بود دیدگاهی از تمدنهای بی‌شمار اعصار گذشته و بی‌کرانگی ادبیات‌ها افزود، بالاتر از همه حوزه‌های معدودی از اروپا تنها مکان‌هایی نبودند که تاثیر خود را بر تاریخ باقی گذارده بودند، «مسیر درست» جهان دیگر به شمال اسپانیا و جنوب دانمارک از یک‌سو و انگلستان و مرزهای غربی ترکیه از دیگر سو محدود نمی‌شد[۱۳]»

تصویر شواب از آنکتیل کوشش بسیار دارد تاکه (ابهامی که همیشه درصدد است آغازگری کشفیات را مخفی نگهدارد) مرتفع سازد[۱۴]» سرانجام آنکه شواب آغاز راهی را پی می‌نهد که از تمرکز اذهان بر بخش مرموزی که از زند در آکسفرد منتشر شد، بکاهد. «در حالی که محققین به نسخه معروف آکسفرد نگاه کرده و به اطاقهای مطالعه خود باز می‌گشتند، آنکتیل به آن نگاهی انداخت و سپس به هندوستان رفت» گرچه شواب در پایان اثری بعدی، زندگی المیربورژه دو دلی‌هایی در مورد شیوه بت‌سازی‌های زندگی نویس‌غربی ابراز می‌کند، اما بر زیست نامه مذکور قالب، زندگی ـ اثر است که سلطه دارد. زندگی بورژه، ابتدا و انتهایش، ۱۸۲۵ تا ۱۹۵۲ است و گرچه او توسط تعدادی از نویسندگان ـ از آن جمله را دمونه‌ژالو و هنری‌رنیه ـ مورد ستایش قرار گرفت با اینحال شاید او نویسنده گمنام و کهتری به حساب آید. کتاب زندگی بورژه کمترین توجه را نسبت به سایر آثار شواب برانگیخت، شخص حیرت می‌کند ـ مگر به علت موارد روابط شخصی نه چندان رشدیافته‌ای میان شواب و بورژه که در کتاب اشاراتی بدان هست ـ که چگونه شواب این کار شاق را به عنوان مکمل تز خود در سوربن برگزیده است ـ در بخش‌هایی ما گرته‌هایی از صمیمت شواب را نسبت به بورژه بویژه آنجا که التقاطی‌گری او را تحلیل می‌کند مشاهده می‌کنیم و به همان اندازه ظرفیت بورژه را

برای نوسازیِ معنوی باطنی درون یک زندگی اتفاقی تازه. در اوایل دهه شصت سالگی عمر خویش، زمانی که شواب رسماً تقاضای دریافت دکتری خود کرد، مانند یکی از موضوعات مورد مطالعه‌اش، خود را از یک اهل قلم به محققی دانشگاهی تبدیل کرد. پیچ‌وخم کار شواب - آن بُعد گسترده جذابی که در آن، در درون آن معجزه اندیشه‌هاکه او در وصف آنها چنان خبره است اتفاق می‌افتد- به او اجازه بالاترینِ خود - دگرگونی‌ها را همراه با بالاترین انسجام و فهم‌پذیری را می‌دهد. این است که باور کردنش بسیار دشوار است که عمق زندگیِ سخت درونگرایانه بورژه همان زندگی شواب نباشد که با صمیمیتی وفادارانه آن را به زندگی بورژه، بازتاب می‌دهد.

تباین اثر یاد شده در بالا، با رنسانس شرق که دو سال پس از آن در ۱۹۵۰ منتشر شد، کاملاً روشن است. مضمون‌بندی عنوانهای فرعی آن همچون مدخل‌های دایره‌المعارف بنظر می‌رسد، اگر نه شبیه طراحی پایان‌نامه دکتری - از قضا، این کتاب تز اصلی شواب برای دریافت درجه دکتری بود - کشف سانسکریت، دوران نوشته‌های کشف رمز، ظهور و صعود اومانیسم کامل، سیمای شکوهمند شرقشناسان، فلسفه تاریخ و دین، علم زبانشناسی و زیست‌شناسی، فرضیه آریایی، هند در ادبیات مغرب، آسیا و رمانتیسم غربی، هندوئیسم و مسیحیت. پس از این اثرِ شواب، به ترتیب دوکتاب دیگر هم از او منتشر شد، که هر دو نتیجه منطقی این کتاب به‌شمار می‌رود. یکی اثری دویست صفحه‌ای، بخشی از تاریخ ادبیات *Pleíad* با عنوان (قلمرو شرق) و دیگری با عنوان فرعی آشنای «شرقیِ محجوب*» شواب در این اثر توجه خود را به تمام آن چیزهایی که پیش از این تاثیر آنها را با دقت تمام گزارش کرده است می‌پردازد. گویی مالارمه است که بالاخره تصمیم گرفته درباره موضوعی بنویسد که غیبت آن درگذشته ذهنش را به خود مشغول داشته است (چون به هر حال رنسانس شرق اثری است تحقیقاتی که از دیدگاهی نمادین نوشته شده است) و بالاخره در ۱۹۶۴ پس از مرگش زندگی آنتوان گالان منتشر می‌شود و با این که اثری است کم هیجان‌تر از زندگی آنکتیل، معهذا تکمیل کننده آن کتاب و در عین حال کامل کننده

* La porche oriental

دوره آثار شواب که بحثی درباره پدیده پیش ـ شرقشناسی* به عنوان یک سبک ادبی در آستانه گریز شرق به دامان علم غربی[۱۷].

یک ویژگی آثار به کمال رسیده شواب علاقه او به آنچه می‌باشد که خودش آن را **ثانوی‌ها** و درجه دوم می‌خواند، شخصیت‌های کوچکتر ـ مترجمان، گردآورندگان، محققان که کوشش‌های خستگی‌نشناس آنان آثار بزرگ گوته، هوگو و شوپنهاور را امکان‌پذیر ساخت. چنین است آن رنسانس مهم فرهنگی که شواب آن را شرقی می‌نامید که در واقع توسط دو تن فراموش شدهٔ آنکتیل و گالان، فتح باب شد ـ یکی راه را بسوی زبانشناسی انقلاب علمی و در اروپا باز کرد و دیگری آغازگر سبک ادبی ناآشنایی [غیربومی] گردید که در اروپا با شرقشناسی، همراه بود[۱۸]. آنچه که آشکارا شواب را در مورد چنین مردانی مسحور می‌سازد این است که هیچ‌یک از اینان کمالات یک شخصیت ادبی یا فرهنگی را دارا نبوده، کارشان به سادگی شکل متمایزی نداشته و نقش کاملاً قابل قبولی در نهضت‌های فکری که خادم آن بودند، نداشتند. همان‌طور که شواب زمانی گفته بود بیشتر مانند اجزایی بودند، مطیع یک لوح خیالی که آنچه او می‌خواست آنان انجام می‌دادند[۱۹]. وکل ماجرا شبیه به آنچه فوکو آن را بایگانی دورانی معیّن دانسته، می‌ماند.

از اینها گذشته، از خودگذشتگی اینان نوعی بازتاب به تاخیر افتاده را در محقق معاصر پدید می‌آورد که اجازه نمی‌دهد محجوب بودن ایشان، باعث شود که همچنان پشت سر آثار و یا افراد مهمی که این همه به آنها خدمت کرده‌اند، مخفی بماند. یکی از حقوق بازگردانده شده توسط شواب همانا زمانی است که مشغول شرح چگونگی سبک گالان است و وصف می‌کند که کار گالان چیزی بیشتر از برگردان مستقیم متن اصلی عربی [هزارویکشب] است بلکه او چنان فضایی می‌سازد که کارهای فلان شاهزاده خانمِ قهرمان داستان را امکان‌پذیر و واقعی بنماید.

وجه دیگری از علاقه شواب به دست دومی‌ها نیز قابل ذکر است: در سراسر کتاب «**قلمرو شرق**»، او از ناشناختگی ادبیاتِ آسیایی و بی‌توجهی قابل ملاحظه‌ای

---

* Pre - Orientalisn

که نسبت به خود ـ نمایی چشمگیر فردی در آن مشاهده می‌شود، استقبال می‌کند. حال این اثر تا چه اندازه مربوط به تاثیری است که شواب از ادبیات مورد بحثش می‌گیرد و تا چه حد مربوط به عامل واقعی در این ادبیات است (چون انسان از این که متوجه می‌شود که شواب ادبیات شرق را از طریق ترجمه درک می‌کند سَر می‌خورد) نکته‌ای است که من درباره آن چیزی نمی‌توانم بگویم. گمان من این است که به همان نسبت که او سالخورده می‌شد جستجوکننده ـ یا به شیوه خودش یابنده ـ سایر وسایل ارتباطی تاریخ فرهنگ، واحدهای تازه‌ای که از سوی پژوهشگران دقیق و اصیل فراهم می‌شد، و نیز ابزاری با تعمیم‌های کارآتر می‌گردید. بدین ترتیب کارهای او فرآیندی را پدید آورده که میان فاصله تاریخ‌نویسان صاحب معلومات وسیع و کشّاف ـ همگی صورتگرا ـ مانند اِمیل‌فار، هنری‌فاسیلون و آندره‌مالرو و جناح چپ ایشان، تاریخنگاران ضابطه‌مند کلامی و ماتریالیستهای نمادگرای تحقیقات باستانشناسی فوکو، پلی برقرار خواهد کرد. بدیهی است در اینجا با نوعی معنا و مفهوم سیاسی سروکار داریم که خود شواب به ندرت آن را روشن ساخته است. از اینها گذشته در ابتدای **قلمرو شرق**، با تاکید گفته است، لازم است اروپا یا فرهنگ غرب این را به یاد داشته باشد که دستاوردها و مرد میدان‌هایش، اساساً چیزی بیشتر از یک مورد خاص در جامعیت فرازنده فرهنگ بشری نیستند.

گاه دشواریهای سبک پایان دوره زندگانی شواب، همان دشواریهای برشمرده توسط بلاک‌مور است. یک نمونه:

همان‌طور که سرودهای بی‌شمار دوره گردان نیاز به آن دارد که با بسیاری کلمات مهمل و چاشنی‌دار به هم درآمیزد، همان‌طور هم اعتراض اخلاقیون که به دنبال آن صورت می‌گیرد، چندان قابل اعتنا نیست. علت بی‌اعتباری آن هم این است که آنچه بصورت سنت درمی‌آید تبدیل به اَشکال خشنی می‌شود که ما به آن با برگرداندنش به خاطره افتخار می‌کنیم؛ سپس همین قدرت اسلحه [سنّت] بتدریج به منبع ضعف و انحطاط تبدیل می‌شود و خاطره آن تخیل را مأیوس می‌سازد: فضیلتِ تکرار، کارش به افراط می‌رسد: ادبیات کشکول* و پراکنده‌گویی در هند،

* cento

ایران و عربستان، ادبیات نقل‌قول، تلمیح و جمع‌آوری حکایات در چین و ژاپن و زبان عبری از چنین افراط تکراری برخوردار است[۲۱]»

در چنین نثر دشواری که شواب مانند این قطعه، به کار می‌گیرد، از کلیّتی وسیع درباره ادبیات آسیا آغاز کرده و بطرف نمونه‌های پر نوسان گوناگون آن پیش می‌رود و الحق یکی از ویژگیهای چنین ادبیاتی که مدام توسط شواب بر آن تأکید می‌شود، وحدتی آمیخته با تنوع و گوناگونی است. صورت باشلارِ* «قلمرو شرق»، برای نمونه نشان می‌دهد که چگونه بعضی چهره‌ها ـ چوپانان، کارگران، مسافران، درختان، سوار و پیاده‌ها ـ در واقع به ادبیات آسیایی توان بخشیده‌اند اما در ملاحظات زیبایی‌شناختی و ابزار کلامی است که شواب بیشترین تاثیر را می‌گذارد. شواب با آغاز این انگاره که ادبیات شرق با مرزشکنی‌های خود واقعیت تاریخی را به صورت چیزی مانند «اسطوره‌ای مخروطی» درمی‌آورد در تحقیقات خود به بررسی غلبه وجه فاعلی و فعّال در دستور هنری مشرق زمین، گونه‌شناسی** ضرب‌آهنگ‌ها تکیه‌ها و تأکیدها، رعایت زیبایی فواصل، زمان به مثابه مقوله‌ای تامل‌انگیز، کاربرد کلماتِ منشأ در ساختار آهنگین شعرهای وسوسه‌انگیز همنوایی میان بی‌نهایت خاص و بی‌نهایت عام و اغلب نیز به کارگرفتن ویژگی‌های مراسم جشن‌ها که او آن را حماسه‌های اقیانوس‌گونه شرق می‌نامد، می‌پردازد. همه اینها به همراه طیف وسیعی از استدلالها به این قضیه که ادبیات غرب می‌کوشد که همگی ابزار در اختیار خود را ـ به کلام و بیانِ روشن مبدل سازد درحالی که ادبیات شرق درصدد آن است که همه چیز و از جمله کلام را به صورتی آهنگین درآورد مربوط می‌شود.

اگر «قلمرو شرق» را بخواهیم از صلابت آن کاسته، رقیقش کنیم، چیزی می‌شود شبیه کتابهای کلّی که این اثر به آنها یاری بسیار کرده و موضوعی را که او با ابعادی غیرقابل تصور مورد بحث قرار داده، در چارچوبی محدود قرار داده‌اند. هرچند چنین محدودیت‌هایی در رنسانس شرقی برای شواب وجود ندارد. در آن اثر او شماری از جزئیات آگاه‌کننده را مطرح می‌نماید که همگی دست اولند. کتاب که هم

---

* Bachelard ؛ اندیشمند فرانسوی که به‌عناصر اربعه و نقش آنها در هنر و تخیل و ادبیات اهمیت‌می‌داد.م

** mot - germ

به عنوان طلایه‌دار و هم به عنوان عنوان مکمل واژگان و چیزهای فوکو خوانده می‌شود اهمیت بسیاری برای درک دگرگونی عظیمی که اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم در فرهنگ و معارف رخ نمود، دارد. ولی در حالی که در اثر فوکو ایهام وجود دارد که علت آن برشمردن رشته‌ای علل ویژه می‌باشد، شواب به صورتی سازش‌ناپذیر و بدون برافروختگی اطلاعاتی را دستاویز قرار می‌دهد که تنها علت این تغییر را، مشرق زمین می‌داند. معذالک هرکدام از این دو شاهد آنند که چگونه اکتساب دانش، به دست آمدن نهادهای آن و گردش و جریان معرفت، نه تنها بطورکلی کردار فرهنگی را تعیین می‌کند بلکه تعیین کننده کردار زیبایی شناختی نیز می‌باشد. زیرا هیچ‌یک از این دو اندیشمند دارای نظرگاهی نیست که مقدس پنداشتن «شاعر» را کافی برای درک تولید ادبی بداند و نه دارای این نظرگاه که آثار ادبی را می‌توان مجزا از شرایط تولید کلامی و انقلاب متنی که کم‌وبیش بر کل گونه‌های ادبی در دورانی مشخص، سیطره داشته است مطالعه کرد. شواب به نظریاتی از فوکو که بی‌تردید صحیح‌اند از آن جمله، این که در نزدیکی‌های آغاز قرن نوزدهم دورانی را شاهد بودیم که در آن زبانشناسی و در عین حال زیست‌شناسی اختراع شد، نیرو می‌بخشد. از این بالاتر، شواب با شکیبایی پایان‌ناپذیری آنچه که در مفهوم فوکویی آن (نوزده سال پس از رنسانس شرق، در باستانشناسی دانش) علی‌الاصطلاح برای تشکیل دادن بایگانی، موردنیاز است نشان داده است.

براساس اندیشه شواب، کارگزاران و قهرمانان تغییرات و صورتبندی‌های فرهنگی، پژوهشگرانند، چرا که تغییرات فرهنگی در درجهٔ اول به علت اشتیاق انسانها به دانستن و سپس سامان دادن این دانستن است که رخ می‌دهد. شاید این یک فرمول ساده باشد، اما رنسانس شرق بازآموزی یک قاره توسط قاره دیگری را دربر می‌گیرد. این اثر به ۶ قسمت اصلی با دهها بخش فرعی کوچکتر و یک نتیجه‌گیری تقسیم شده است. بنظر می‌رسد که مانند موضوع اصلی که شیوه‌ای بی‌در و پیکر و نامحدود و متضاد دارد فصول خود کتاب نیز چنین است. کتاب اول پدیده آگاهی اروپائیان از شرق را معرفی و تأیید می‌نماید، چگونگی اکتشاف‌های جغرافیایی، اهمیت مصرشناسی و هئیت‌های مذهبی گوناگون استعماری فرستاده شده به هند و جبهه‌گیری مقابله‌های شرقی و گرایشی ضابطه‌مند برای روبرو شدن

با آن در اروپا. کتاب دوم حرکت یکپارچه‌ای است که با آن اروپا شرق را در ساختارهای علمی نهادی و تخیلی آن درک می‌کند. این بخش دربرگیرنده موج مطالعات سانسکریت است که همراه با پایگاه اصلی آن در پاریس و ایمان به این عبارت پرنشاطِ شواب که این مطالعات نمایش چندگانه‌ای از جهان است، قاره اروپا را فرا می‌گیرد. در کتاب سوم، شواب دوباره به دو بخش اول برمی‌گردد تا نشان دهد که دگرگونی موثری در اروپا نسبت به مطالعات شرق روی داده است. در اینجا مطلب اصلی دگردیسی در دانش اروپایی درباره زبان است که از یک مسأله مذهبی به یک موضوع زبانشناختی، علمی و حتی یک مسأله نژادی تبدیل می‌شود. به همراه چنین تحولی، تحول دیگر آن است که با آن هند، ازنظر پیش شرقشناسی میلتون و درایدن تا شاعران دریاچه و امرسون، ویتمن، ترانسندانتالیست‌ها* [فرازمندان]، ریختر، نوالیس، شلینگ، ریکرت، هاینه، گوته و البته فردریک شلگل، به عنوان یک بُعد کلی مشخص در ادبیات اروپا، تعیین شده است. کتاب چهارم، پرداخت ماهرانه‌ای از قطعات کنار یکدیگر قرار داده شده از «مواردی تاریخی» است، عناوینی شامل شواهدی شخصی بر تاثیر مشرق‌زمین که از زندگی حدود چهل تن فراهم شده است. شواب، مایل است که تصویری صمیمی و در عین حال پردامنه از بازسازی آثار پژوهشگران، منتقدان، فلاسفه و تاریخنگاران به دست دهد. هر چهره‌ای از اینان، پیچیدگی شرقشناسی را به عنوان پدیدهٔ درک و انتقال دو چندان می‌نماید. بحث درباره موضوع حالت صحنه‌ای دارد، به این معنی که هنگامی شواب، بالزاک، کوویه، ژول‌مول، سیلوستردوساسی، آمپر، اوزانام و فوریه را بررسی می‌کند، برداشت‌های او از دگرگونیهای زمان و مکان است که عرضه می‌شود. با شیوه‌ای هم‌آهنگ، گیرنده‌های شواب، دگرگونی در روابط رسمی میان مردمانی که از شرق تاثیر می‌پذیرند (سالونها، گروههای علاقمند به علوم خفیه، کارخانه‌های شایعه‌پردازی) و رشته‌های علمی (زبانشناسی، زمین‌شناسی و زیست‌شناسی) را مشخص می‌سازد. برای مثال بررسیهای او درباره صورتبندیهای

* *Transcendentalists*، متفکران و شعرای قرن نوزده امریکا که حقایق را از طریق تامل و مکاشفه درباره واقعیت قابل درک می‌دانستند.

فکری زمانه نشان می‌دهد که کتابخانه‌ها، موزه‌ها و آزمایشگاهها دستخوش تغییرات درونی بزرگی شده بودند ـ تور گسترده شواب پوششی است برای تعداد زیادی وقایع تاریخی، نامه‌ها، یادداشت‌ها، آثار، نمایشگاهها و وقایع (برای نمونه نمایشگاه *Nineveh* ۱۸۴۶ پاریس، که روایت او را هیجانی زنده می‌بخشد) کتاب پنجم و ششم؛ جزئیات بی‌شمار شرق‌شناسی را از سطح مدارس، پژوهشگران، آکادمی‌ها، علوم و ایدئولوژی‌ها به سطح سخت متفاوت ماجراهایی که در کار نویسندگان مهّم خلاق و خیالپرداز است، انتقال می‌دهد. کتاب پنجم نویسندگان فرانسه را در حال جدال با جزئیات مشقتبار خلاقیت نشان می‌دهد که افاده فضل بر آن غلبه دارد: لامارتین، هوگو، وینی، میشله، لوکنت‌دولیل، بودلر. علاوه بر این سرزمین بیگانه‌ای هم هست، در بخشی که شواب آن را «شرق بیرونی» می‌نامد، شرق شگفت و زیبا که بر آثار نروال، گوتیه و فلوبر اثر دارد. تفسیرهای دل‌انگیز ویژه‌ای هم درباره رمان باستانشناختی فلوبر وجود دارد، که موضوع آن از نویسنده‌ای به نام کینه* اقتباس شده، اما لحن مقاله بدون تردید سر مناقشه با فلوبر دارد. کتاب ششم «انحراف و استمرار» بخش بزرگ آن به آلمان اختصاص دارد (از جمله نیچه، واگنر و شوپنهاور) و نویسندگان قرن گذشته روسیه. گوبینو را با اندیشه نابرابری‌های نژادی‌اش در همین سطور می‌توان یافت. همچنان که به پایان مطالعه خود نزدیک می‌شود، شواب به تقسیم‌بندی‌های اغلب خطرناک (ایران ضدهند، نژاد آریایی ضدسامی، شرق ضدغرب) که در لابلای فرهنگهای عظیم توده‌ای در قرن «مقایسه‌گری»، توسط ذهنیت شرق‌شناسی پدید آمده بود، توجه می‌کند. این تقسیم‌بندی‌ها همگی با دو شگرد روانی که غرب با آن مقابل شرق ایستاده است قابل ردیابی است. شواب می‌گوید:

در طول قرن نوزدهم و بیستم سه گرایش متباعد، گسترش یافته است: مکتب مشخص کارشناسان ـ زبانشناسان و فیلسوفان ـ که در جستجوی تعاریف دقیق خویش بوده و این امر کمک می‌کند که اهل تفنن به کناری گذاشته شوند؛ [دوم] دسته ایدئولوژیست‌ها و هوادارانشان که تاثیرات برگرفته از خارج را با تجارب

* Edgar quient، ۱۷۷۵ ـ ۱۷۴۴، نویسنده و شاعر فرانسوی. م

محلی پیوند می‌زند و [سوّم] در میان علمای الاهی که مسیونرهای متعصب قدیمی باز ظاهر شده و علت وجودی آنها هم مثلاً این است که میان علم و وجدان آدمی تضادهایی پدید آمده است. این سه عامل توضیح دهنده برخوردهای بی‌شمار بی‌وقفه‌ای روبه رشد است که میان فرهنگ‌های متفاوت پدید آمده، برخوردهایی که تاکنون سابقه نداشته است.

بخش‌های پایانی کتاب که با سبکی پیچیده و فشرده نوشته شده تأکید می‌کند که رنسانس شرقی اساساً پدیده‌ای متفاوت و بوجود آورنده شیوه‌هایی تطبیقی و مقایسه‌ای است، در حالی که رنسانس اولی و اصلی اساساً رستاخیزی جذب‌کننده بود که در چهارچوب آن تنها اروپا مورد تحسین اغراق‌آمیزی قرارگرفت بدون آنکه اعتماد به نفس مرکزی فرهنگ اروپا از دست برود. بنابراین رنسانس دوم نقاط تطبیقی و قابل مقایسه و شگردهایی که در دسترس فرهنگ غربی است را زیادتر کرده و نه آن که آنها راکاهش داده باشد و نیز «وابستگی پنهان» آن را با اشتیاق شدت بخشیده چه این رنسانس براساس کلام و زبان است و نه کلام و هنرهای تجسمی، مانند رنسانس اول. شرقشناسی «مقدمه یک گفتگوی جهانی» را پایه‌گذاری کرد که به نوبه خود بنیان‌گذار نظریه زبانشناسی گردید که بصورتی مستمر تضعیف‌کننده و ناممکن بودن خاستگاه‌ها را اعلام می‌کرد. میان واقعیت تاریخی و ایمان این نظریه به صورت یک واقعه محسوب می‌شد. شواب می‌گوید:

حاصل آنکه: زیست‌شناسان معتقد بودند که آنها پاسخ برج بابل یافته‌اند و شعرا انتظار بازگشت بهشت زمینی را می‌کشیدند. اشتیاقی از سینه مردم با هر کشف تازه باستان شناختی شعله می‌کشید، تا حدودی مثل اینکه با هر فرمول تازه‌ای که شیمی‌دانی عرضه کند و این توهم پیش آید که حیات تازه‌ای خلق شده است: فرض یک زبان مادری، بکرزایی زبانی را پدید آورد. اما انگاره زبان ابتدایی تنها با تحریف آن امکان‌پذیر می‌شد، بدویت دیگر نمی‌توانست به عنوان نقطه آغاز تاریخ درنظر گرفته شود بلکه به عنوان پائین‌ترین درجه در مقام مقایسه، درنظر گرفته می‌شد. تاریخ متحرک شده بود و به همراه خود انگاره‌هایی درباره تغییر و تحرک مطرح می‌کرد، تاریخ دیگر حصن حصینی برای همیشه نبود و حتی برای خود نیز بدیهی است که نمی‌توانست شالوده پابرجایی تدارک ببنید. همزمان، قوانین مقدس

زیبایی‌شناسی و هم نظریه‌های علمی از ابدیت مدعاهای خود چشم‌پوشی می‌کردند، هر عاملی در هر جا که حقیقتی کهن می‌یافت اگر احساس می‌کرد که تداوم داشته و تغییر نمی‌کند، خود را خائن احساس می‌کرد. چیزهای مهم عبارت بودند از نهضت زیباشناسی رمانتیک، نظریه‌های تکاملی زیست‌شناسی، جهانگشایی زبانی در امپراطوری اندیشه، مسایل تازه‌ای که بر آنها توافق شده بود. امروز وارثان شعرای ناپایداری‌ها، ماوراءالطبیعه‌شناسان ناخودآگاهی، دکترهای اسطوره‌شناس، انقلابی‌ترین مردان زیرکِ زبان و ادبیات از «واژه‌های آزاد» به مثابه یک «تجربه‌معنوی» سخن می‌گویند. آنها بدون آنکه آن را بدانند بر فرمول برنوف اسم، اسم است*، مهر تأیید می‌زنند.

تقارن ظهور رمانتیسم و شرقشناسی در غرب، همان‌طور که شواب به دقت آن را ترسیم کرده است اولی را ابعادی پیچیده بخشیده و آن را بطرف ضابطه‌مند کردن محدودیت‌ها و تنگ‌نظری‌های آدمی کشانده است. در واقع بسوی مرزی که در آن احلام و اضغات آدمی هم، می‌توانند داعیه‌ای داشته باشند. بر این تقارن دو قانون حاکم است: «تصادف روزگار» و «رسالت نسلها» از اینها گذشته برداشت شواب از تاریخ فرهنگ در رنسانس شرقی جنبه جهانشناختی داشته چه او خود را به‌عنوان میانجی میان دو قانون مذکور و ملازمات آنها در فهم مسایل فرهنگی می‌داند.

رنسانس شرقی، با بخشی انقباضی و بخشی انبساطی (این تصور از شواب است) یک آموزش واقعی در مفهوم متفکرانه آن است، گونه‌ای اثر کار آگاهانه است که نه سرنخ‌های مادی و نه گمان‌زنی‌های فرازمندانه‌ای که در ضوابط مشاهدات کلی وجود دارند در آن فراموش نشده است. عظمت کار و ماندگاری اثر شواب در آن نهفته است که هرگز اجازه نمی‌دهد تردید کنیم که واژه‌شناسی، آن‌طور که در مفهوم وسیع نیچه‌ای آن موردنظر اوست و مطالعه در تاریخ تبارشناسی زبان که با آن متون شرقی وارد دانش و آگاهی غربی شدند، پژوهشی در متون به عنوان کاری مستمر بر ماندگارهایی جاویدان است، سامان‌دهی و بازآرایی مفهوم هویت فرهنگی آن متون است. تحقیقات اخیر درباره ادبیات رمانتیک ـ مانند آثار آبرامز، بلوم،

---

* Nomina Nummina

هارتمن،دومن ـ شالوده‌های چشم ناپوشیدنی خود را در شواب خواهند دید، زیرا همان‌طور که نوشته‌های رمانتیک بنظر می‌رسد که به خوبی به عنوان بررسیهای دامنه‌دار، صورت و زبان شعری شناخته شده و سازنده و در عین حال ساخت‌شکن سطوح معنایی است، متن سیروشلوک شواب نیز تدارک کننده مصالح ضروری اولیه است. اگر پس از خواندن شواب، همواره یک راه روبراه و مستقیم از واژه‌ها به سوی شکل و فرم یافت نمی‌شود، یا از طریق کشفیات زبانشناسی بطرف بازنمون زبانی و زیبایی شناختی؛ اشکال کار در این است که ما به عنوان دانشجویان ادبیات هنوز رابطه میان زبان و تاریخ و نیز زبان و هنر را به درستی درنیافته‌ایم. شواب استدلال می‌کند که چنین رابطه‌ای قطعی است، اما شیوه او بر دراماتیزه کردن استوار است، شیوه‌ای که به صورتی پیچیده و دایرةالمعارفی مقابله‌ای فرهنگی را عرضه می‌دارد. کاری که نیروی محرک آن در عشق به کلمات، مرکز انگاشتن متن، اجتماعی از معرفت و شناسائیهای فرهنگی است. بنابراین من تصور می‌کنم به جای آن که شواب را یک نظریه‌پرداز عاجز فرض کنیم، بهتر است که کار بزرگ محققانه او را به مثابه زمینه‌ساز فرصتی برای جهت‌گیری نظریه‌پردازانه و خود - آزمایی فرض کنیم.

آنچه که برای شواب بنظر می‌رسد که جالب نیست تاثیر نیروهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در دوران مورد مطالعه اوست مگر استثنائاً به اشاره و تلویح. این است که او خاطرنشان می‌کند اولین شرقشناسان بریتانیایی مردان پزشکی و دارای وظایف هئیت‌های مذهبی بودند. علاوه بر این اینها با بنگاههای بازرگانی در هندوستانِ مستعمره همکاری داشتند. معذالک در هیچ‌جا نمی‌کوشد تا که این اوضاع و احوال پراکنده را در تفسیری با شرقشناسی برِیتانیا پیوند زند. مشابهتاً، اینجا و آنجا خاطرنشان می‌کند که موج عظیم سانسکریت و رواج و شیوع کرسی‌های استادی سانسکریت در سراسر اروپا با توسعه سریع تجارت مستعمراتی ارتباط داشت و پایگاه ممتاز مصرشناسی سرچشمه در ماجراجویی‌های ناپلئون در خاورمیانه داشت. شواب هرگز به صورتی روشن نظام شرقشناسی را به عنوان دانش، گرایش، یا نهادی برای کنترل نظامی، سیاسی یا اقتصادی مستعمره‌های شرقی، از سوی اروپائیان نمی‌دانست.

ناهمخوانی میان آنچه شواب با جزئیاتی بسیار بر آن وقوف دارد و آنچه از این جزئیات نتیجه می‌گیرد حیرت‌آور است. مطلب این نیست که تنها نمی‌خواهد یک نتیجه‌گیری درباره اروپا به دست دهد بلکه روابط میان شرق و غرب را روابطی اساساً یکسان و برابر می‌داند، در حالی که در واقع چنین چیزی نیست. در اروپا سانسکریت زبانی بود در سطح بسیار فاخر و والای فرهنگی، با این همه زبانی مرده بود و در فاصله دوری با عقب‌افتادگی‌های امروز هندیان قرار داشت. تخیل رمانتیک نویسندگان و محققان اروپایی سرشار از شرقشناسی است اما شرقشناسی آنان در ازای هیچ‌گونه همدلی وجدانی که ممکن است با بومیهای عقب نگاه داشته شده داشته باشد، به دست نیامده است. یکی از خطوط کمرنگ کج‌اندیشی‌هایی که در اوایل قرن نوزدهم در پژوهشگری‌ها به چشم می‌خورد ـ مثلاً در آثار آبل‌رموسا این است که شور و شوق شرقشناسی اغلب نه تنها از جهالت شرق کهن وازده می‌شود بلکه بویژه از نادانی مردم امروز مشرق‌زمین نیزگرفته‌خاطر است. شواب را که می‌خوانی شباهتی میان او و کورتز قهرمان کنراد یکی از فرآورده‌های اساسی شرقشناسی نمی‌بینی یا با نظریه نژادی، پژوهشهای یهودستیز یا سرنمون‌های فاشیست‌گرایانه‌ای که واقعاً محصول واژه‌شناسی تاریخی قرن نوزدهم است. در همین زمان است که فردریک‌شلگل، ویلهم‌فون‌هومبولت و ارنست‌رنان قایل به تمایز میان زبانهای ارگانیک (پیکرمان) سرزنده، شگفت‌آور هند و اروپایی و ناپیکرمان، پیوندی، نادلچسب سامی می‌شوند، این نکات در عین حال سازنده ساختار الفبای تحقیقات شرقی ضدعرب و ضدیهود در قرن بیستم است. و این همه همان‌طور که شواب بنظر می‌رسد که چنین نظری دارد از میل به دانستن سرچشمه نمی‌داشت بلکه از میل به تصاحب و مهار کردن نیز نشأت می‌گرفت. این که این جریان صرفاً یک مسأله آکادمیک نیست، به سادگی می‌تواند با مثال باب‌روزی مشخص شود. یک شرق‌شناس آکادمیک وارث بلافصل واژه‌شناسی قرن نوزدهم است. در مسایل عاجل سیاسی مهم، او در جستجوی دیدگاه‌ها، اطلاعات و یاوری وکمک خط‌مشی امریکا* است که مثلاً نسبت به خاورمیانه چگونه ضوابطی را قائل

* سعید ظاهراً می‌خواهد بگوید در نظر شرقشناسان، آمریکا جای انگلستان و فرانسه قرن نوزدهم را اشغال کرده است. م

شده است. معذالک از آنجاکه شرقشناسی یک پدیده‌شناسی است که نمی‌تواند از استعمار اروپایی (استعمار سفیدپوستی و مردانه) خود را رها سازد، میراث خوارهای متجددش کولبار گذشته زشت را بر پشت و اعمال خود حمل می‌کنند؛ آنها پذیرفته‌اند که اساساً شرقی یک عقب‌افتاده، انسانی ابتدایی است که نیازمند کنترل از سوی تمدن است. مهم نیست که چه اندازه چارچوبی که دیدگاه آنها در قالب آن ارائه می‌شود، ماهرانه سرهم‌بندی شده باشد، درهرحال این دیدگاه با حداکثر اهانت همراه بوده است. جنگ اکتبر ۱۹۷۳ به ویژه انبوهی از تحلیل‌ها را فراهم آورد، تحلیل‌هایی که به عنوان پس‌زمینه‌شماری از خشکه مقدسی غیرقابل اعتبار نیاکانی درباره اعراب، ذهنیت اسلامی و جامعه عربی به حساب می‌آمد که تمامی آنها براساس دیدگاه استعماری ساده شده شریرانه‌ای - به روشی نژادپرستانه در صادقانه‌ترین و رو راست‌ترین اظهارنظرها - قرار داشت. بنابراین به سادگی نمی‌توان گفت که آنچه در شواب وجود ندارد تنها همان مفهوم فوکویی کنترل مادی و سیاسی است که در چنین نظام گفتمان‌های شرق‌شناسی مرسوم متجلی است؛ و نه این راکه شواب در توجه به جنبه سیاسی، اجتماعی قوم‌مداری شرقشناسی آن‌طور که او بازنمون می‌کند، شکست خورده است. ما می‌بایست، توجه خود را به موضوع هر اثر دائرةالمعارفی شکلی، چون رنسانس شرق، بیشتر به جنبه‌های واقعی و علاقه نویسنده به تشریح جزئیات اوضاع و احوال که آن را از تعمیم‌های حق‌به‌جانب سیاسی دور می‌سازد، معطوف داریم. آنچه که بلندپروازی شواب به صورتی اساسی دارا بود این سودا است که بر اهمیت و حضور رنسانس شرق تأکید ورزد و برای این کار نسبت به پویایی درونی چنین حرکتی تا آنجا که امکان دارد وفادار ماند. به‌رغم سازشهای دیالک‌تیکی شواب، با مراتبی که حرکت او از میان آنها عبور می‌کند، بنظر می‌رسد که میل ندارد قبول کند که شرقشناس دارای یک معضل است و آن این که در هر نقطه و هر مکان بصورتی دقیق و ضابطه‌مند بر ایستارهای سیاسی - اجتماعی و اقعیات روزمره تأثیر می‌گذارد. این است که او در ذهن این پرسش را پیش می‌کشد که چگونه شخص ممکن است بتواند بهترین گونه‌های پژوهش تاریخ فرهنگ را بنویسد و در همان حال متوجه قدرت، پول و تصرفات استعماری هم باشد. روشن است که نه هیچ‌گونه عاقبت‌اندیشی عوامانه و

نه نظریه‌های بلاواسطه مقابله و بازتاب پاسخ این پرسش را نمی‌دهد. احتراز بسیار دقیق از پاسخ نیز مسلماً کارساز نیست.

اغلب بنظر می‌رسد، این باور وجود دارد که در تحقیقات جدی دانشهای انسانی بطور اعم و در ادبیات بطور اخص، کلیات و جزئیات آن دور از هرگونه جانبداری - عمدی است. در برابر نیز این مطلب کمتر صدق نمی‌کند: نظریه‌پردازی درخشان از عدم توجه به شرایط و اوضاع و احوال، از عمق دانش یا تصویرهای منسجم است که برمی‌آید. شاید این در سرشت تحقیقات نظام روشنفکری معاصر است که یک اثر را به مثابه انجام کاری تخصصی تصور می‌کند یا به عبارت دیگر، کار عاقلانه را آن می‌داند که شرایط خود نظریه‌پرداز یا محقق - یا با آوردن مثالی مدرن - یا شرایط روزنامه‌نگاری مردمی را دخیل بداند. بنظر می‌رسد که نظریه‌پرداز خود را پاسخگوی شرایط خود می‌داند: به عنوان مارکسیست، ساختارگرا و به عنوان منتقد جدید و پدیدارگرا. برای تاریخنگار هم آن‌چه مهم است گذشته است «آن‌طور که واقعیت دارد»، در اعماق و در جزئیات شخص می‌تواند اعتراض کرده بگوید که با چنین طرحهای سستی اثری اندیشمندانه در کار نخواهد بود بلکه در عمل تنها تمایزات است که دقیقاً مشخص می‌شود. اندیشه و دقت کمی برای فهم دیالک‌تیک فشارها و پاسخ‌ها در آثار روشنفکرانه صرف می‌شود؛ و نیز درباره تاثیر شرایط آن چنان که بر تولید آثار انتقادی، یا نظریه‌پردازانه یا تاریخی مؤثری می‌افتد، و در نهایت می‌توان گفت اندیشه و وقت کمی صرف می‌شود که شخص بتواند با توجه به مفاهیمی از مسایل حاد سیاسی چیزی دقیق بنویسد، آنچنانکه در خور مواردی همچون شرقشناسی است.

اینجا جای بحث درباره این‌گونه مسایل نیست. پژوهشهای شواب به یمن والایی و جالب بودن آنها چنین مسایلی را به ذهن می‌آورد، همان‌طور که اینها تشویش هر محققی است که احساس می‌کند نمی‌بایست به صورتی فرمایشی موضع صریح سیاسی درباره اثری که او (مرد یا زن) پدید می‌آورد و یا بطورکلی در برابر مسایل بگیرد. اما بعد، می‌رسیم به خود موضوع اصلی نظریه‌پردازی و مشکل تصمیم‌گیری در این باره که آیا اصل موضوع نظریه‌پردازی اصولاً نیازی به ایستار صریح سیاسی به اعتبار آن که موضوع بنحوی منصفانه و دقیق مورد بررسی قرار

گیرد دارد یا نه؟ شرقشناسی به خاطر قوم‌مداریها و زمینه‌های استعماری به درکی کاملاً گشاده و باز نیازمند است. اما من با این همه باید این را بگویم، پژوهش غیرسیاسی شواب را به یک تحلیل درست، اما از نظر تاریخی ناقص، یا کمتر کمال‌یافته، ترجیح می‌دهم ـ البته واضح است که این تنها جانشین و بدیل مسأله نیست. احتمالاً این امر حقیقت دارد اگر گفته شود که در آثاری مانند آثار شواب، غنای مستند بودن آن به کنار، شخص حداقل می‌تواند به واقعیت اشاره و در نهایت به جنبه‌هایی از واقعیت که در حال محو شدن است، دست‌یازی کند در حالی که در تحقیقات کم‌اثرتری (که اغلب تاریخ در آنها محو است) شخص می‌تواند تنها گرایشهای اصلی را مشاهده کند که نسبت به آنها موافقت یا مخالفت و یا چیزی در همین حدود، بورزد.

ولی من درصددم درباره این‌که چگونه بعضی از پژوهشها، حتی اگر موضوعی را کنار بگذارند، پیچیدگی آنچه را که کنارگذارده شده و آنچه را که کنار نگذارده‌اند به اثبات می‌رسانند، وسواس داشته باشم البته اینجا ما یک تجویز جراح‌مآبانه نداریم که با آن نشان داده شود که غنا و پیچیدگی تاچه اندازه کافی است. نمونه‌های مورد مثالی مانند رنسانس شرقی وجود دارد که نمی‌توان آنها را نمونه کلاسیکی دانست که برده‌وار قابل نسخه‌برداری باشند. چنین است که در پدید آوردن این آثار ما به خصایلی چون صبروشکیبایی، دلبستگی و علاقه و شور ایمان رجوع می‌کنیم، اینها خود را آشکارا و پنهان درکار محقق نشان می‌دهند، هر اندازه هم کار بی‌طرفانه و مهیب جلوه کند. در قلمرو شرقی، هرگاه شخص از سادگی شگفت‌آوری که در عباراتی چون ذهن آسیایی است جا می‌خورد، باید توجه داشته باشد که نیت شواب از این‌گونه تعمیم‌ها، همدلی است نه تهاجمی و خصمانه. خلاصه آنکه اثر شواب چه در مضمون و چه در روش فرصت‌های مطالعه و پژوهش را مضاعف می‌سازد نه آنکه روزنه‌ها را مسدود نماید، گرچه عافیت‌طلبی شواب او را از قضاوتی صریح نسبت به غارتگریهای فرهنگی شرقشناسی باز می‌دارد. حال، این که ما می‌توانیم رمانتیسم را مطالعه کنیم یا تأثیر فرهنگستان‌ها را بر زندگی فکری قرن نوزدهم بررسی نمائیم یا روابط میان زبانشناس قرن بیستم و ایدئولوژی را تحلیل کنیم - یا بیشتر این چیزها و یا همه آنها را ـ خود دلیل بر آن است که چرا حکایت

اندیشه‌های و پندارهای شواب شایسته توجه دقیقی است. و چرا لذتی ناب در مطالعه او وجود دارد. «لذتی» که با چنین سرخوشی برای وصف «مطالعه» او گفته می‌شود اما، نوعی خوشی عاطل و باطل نیست. در کارهای شواب هرگز کارهای فکری بدون آن که نوعی حس درگیر بودن عملی در جهان با آن همخوانی نداشته باشد، تجزیه و تحلیل نمی‌شود. بنابراین آنچه که تحقیقات تاریخی برای او به منصه کشف می‌رساند و خوانندگانش را به صورتی فعال لذت می‌بخشد، زیر ساخت واقعی حیات فرهنگی است، بدین مفهوم که فرهنگ صرفاً یک مجموعه گردآوری شده، یک شرکت که از غلبه هوای نفس این شخص و آن نفس* خواهنده اینجا و آنجا پدیدار شده باشد، نیست بلکه فرهنگ بیشتر مشتمل بر کارهایی است که توسط کارگزاران انسانی انجام می‌شود ـ توسط جامعه، گروههای اجتماعی موقعیت نسلها و تاریخ. من اینجا از عبارتی که از کونتین آندرسن به وام گرفته‌ام برای آن که دو تفکر متضاد را درباره فرهنگ و پژوهش ادبی نشان دهم استفاده می‌کنم[۲۲]. شواب معتقد به ثمربخش بودن «امپراطوری خویشتن‌ها**» نیست. نکته مهم درباره شواب آن است که به‌رغم همه مفاهیم زیبایی‌شناختی و مدنی، دگرگون‌سازی که او از وقایع فرهنگی ارائه می‌دهد، هرگز فرض نمی‌کند که یک فرهنگ، حاصل اشتیاق مستقیم یک فرد برای بازسازی جهان به همان سادگی که برای خود یک قفسه کتاب درست می‌کند، باشد. برای شواب بیشتر فرهنگ یک مدرسه پرسروصدا است تا جایگاه خدایان، برای نقد معاصر، که هنوز بیحاصل مبهوت شکل ناب و اغلب ساده‌لوحانه مشعوف از ادبیاتی دور از واقعیات، ادب ساختارگرایانه است، شواب می‌تواند حکم یک پادزهر داشته باشد. او مشتاق است که سلولهای تک افتاده و دور از هم را به‌یکدیگر پیوند زند. با هیچ دیدگاه [جز این] «دیگر» بودن فرهنگها نمی‌توانند بصورت نظامی که واقعاً هستند درک شوند، نظامهایی که برمبنای فعالیت آنها تاریخنگار انتقادی افسار فهم هشیارانه تاریخی و قضاوت اخلاقی را در دست دارد.

---

* ego

** Imperial Selves

## اسلام، زبانشناسی تاریخی و فرهنگ فرانسه

### رنان و ماسینیون

ممکن است خوانندگان آثار ماتیوآرنولد شیوه خشمگینانه و هیجان‌زده‌ای که او در آن سیاهه تنگ‌نظریهای فرهنگ انگلیسی را با پختگی فرهنگهای فرانسوی و آلمانی مقایسه می‌کند به یاد داشته باشند. یک قطعه کلاسیک عالی انگلیسی از آدیسن [نویسنده انگلیسی قرن هفدهم]، فوراً بی‌مزه بودن محتوایش را در برابر قطعات ژوبر، برای آرنولد فاش می‌کند، جمله‌های پرطمطراق جرمی‌تیلور هنگامی که با سادگی شکوهمند جملات بوسوئه مقایسه شود، چیزی مهوع است. آرنولد می‌گوید، انگلستان هرگز فرهنگستان ادب و زبانی نداشت که ناظر بر فعالیتهای فرهنگی باشد و البته این خود رحمتی بود برای جوّ آزادی و زندگی فکری مردم انگلستان اما در عین حال عقب‌گردی محسوب می‌شد، زیرا نمی‌توانست مانع ابتذال و خُنَکی مضامین گردد[1].

در این ارتباط نکته قابل ملاحظه چشمگیری توسط آرنولد، هنگام بحث درباره آنچه که او «عادات لجبازانه و غیرمعمول» انگلیسی می‌نامد گفته شده است. شاهد مثال او جان‌ویلیام‌دونالدسن است، زبانشناسی که ۱۸۵۴ کوشید تا که تأکید نماید کتاب مقدس از یک کتاب مرموز به نام *Jashar* برگرفته شده است. آرنولد می‌گوید: «من که شرقشناس نیستم، تمایلی به قضاوت ندارم: اما بگذار خواننده بداند که قضاوت طبیعی یک شرقشناس خارجی در این مورد چگونه است. موسیو رنان این

نظر را یک *tentative malheureuse* [*] می‌داند، خلاصه یک شکست، حال چنین است یا نه ممکن است درست باشد یا نباشد، من نمی‌دانم، قاضی نیستم. اما آرنولد دنباله نظر رنان را می‌آورد: «باعث تعجب است که اخیراً مقاله‌ای ... که توسط یک پرفسور کمبریج نوشته شده ... می‌تواند مطالبی مانند همین امر را مطرح سازد، مطالبی که درباره اثر چارلز فوستر نامی است به نام اسلام بی‌نقاب (۱۸۲۹) که روحانیون انگلیسی را مسحور کرده است که البته یک‌پارچه توسط منتقدان آلمانی محکوم شده است.» آرنولد باز هم از رنان نقل می‌کند که این‌بار باز هم درباره چارلز فوستر و اسلام بی‌نقاب، (۱۸۲۹) که «روحانیان انگلیسی را مسحور کرده که این تعبیر را به‌نمایند که آنچه در فصل هشتم کتاب دانیال نبی آمده است در مورد شکسته شدن شاخهای قوچ، شاخ بزرگ پاپ است و شاخ کوچک نماد شخص [**] دیگری است». آنگاه آرنولد برمبنای تفسیر رنان می‌گوید از آنجا که کسی که چنین چیزهایی نوشته یک انگلیسی است، شخص از هیچ‌گونه گزافه‌گویی نباید تعجب کند چنین ارزیابیهایی «از یک شرقشناس عمده، درباب تخصص خود او اشاره به حقایقی واقعی دارد ـ فقدان هرگونه نیروی فرهیخته ادبی و اندیشه علمی حاصلش کج‌راهه‌هایی است ... بدون تردید[۲]»

صاحب کمترین تنگ‌نظری در میان نویسندگان قرن نوزدهم انگلستان که خود آرنولد باشد، به لحاظ آنکه فرهنگ فرانسه فرصتهایی پدید آورده تا که مردم اهل مطالعه جملاتی معتبر و در همان حال اساسی عرضه کنند، به این فرهنگ رشک می‌ورزد. در دو قلمروی که آرنولد به‌خاطر آنها برای رنان احترام قایل است مطالعات شرقی و زبانشناسی تاریخی، رنان دارای نکات اختصاصاً درخشانی است. حتی اگر براساس قول مادام دواشتال (در اثر خود *De l,Allemange*)، فرانسه در غنای نهادهای آکادمیک از آلمان، بسیار عقب‌افتاده باشد، معذالک به صورت چشمگیری بر انگلستان برتری دارد. هانس‌وان‌آرسلف در کتاب خویش به نام مطالعات زبان در انگلستان ۱۸۶۰-۱۷۸۰، کُندی خارق‌العاده‌ای را که انگلستان در کسب معارف زبانشناسی جدید، دانشی که سیطره فکری بدون مقاومتی را در

---

* فرضیه نکبتی.

** فصل هشتم دانیال نبی کتاب مقدس ترجمه فارسی.

فرانسه و آلمان در ابتدای قرن به دست آورد، وصف می‌کند؛ انگلستان نه تنها از این‌رو عقب نگاه داشته شده بود که عامل آن تاثیر عظیم هرن‌توک* بود، بلکه خود دانشگاهها هم امکانات جدّی برای تعلیم زبانشناسی در تمام قرن نوزدهم نداشتند. حاصل آنکه در انگلستان زبانشناسی متذوقانه‌ای درکار بود که صرفاً عتیقه‌پرست و تفننی به حساب می‌آمد[۳]» هنگامی که نظام صرفی**، پوپ*** در لندن مگازین، ۱۸۲۰ بررسی می‌شد نویسنده اظهارنظرکرد «انگلستان با همه امتیازات خاص خود از آنچه که از او انتظار می‌رفت در این زمینه کاری انجام نداده است» بنظر می‌رسد که در انگلستان هر محققی که به زبانشناسی علاقه‌ای نشان داده است، به تحقیقات خاصی در این زمینه مشغول بوده تا که به یک طرح ملی مهم، مانند آنچه رنان در فرانسه، راسک در دانمارک و پوپ در آلمان بدان دست یازیدند. آرسلف می‌گوید حتی فردریش اگوست روسن ـ او شاگرد ساسی در پاریس و پوپ در برلین بود ـ نمی‌توانست در انگلستان راه درستی انتخاب کند، جایی که او مجبور بود «خرج یومیه خود را با نوشتن مقالاتی در زبانشناسی برای دایرةالمعارف صناری**** [یا ارزان قیمت] به دست آورد[۴].»

این اوضاع و احوال تقریباً با آنچه که در پژوهشهای تخصصی شرقشناسی می‌گذشت، پژوهشهایی که شأن اروپایی و توفیق آن وسیعاً بر پیشرفت سازمان‌یافته و ضابطه‌مند زبانشناسی جدید متکی بود، مشابهت داشت. بنظر می‌رسد آدمهایی چون دنالدسن و فارستر قابل تعبیر به قهرمانان داستانی چون آقای کازابن از جورج الیوت باشند که سرگرم کار بی‌سرانجامی چون گردآوری کلیدی برای تمام اسطوره‌ها است ـ در جهالتی بی‌ملاحظه نسبت به آخرین دستاوردهای پژوهشی اروپا، واقعاً این نکته شایسته یادآوری است؛ زمانی که شرق در ادبیات اروپای اوایل دوران ویکتوریا ظاهر شد، معمولاً به عنوان چیزی مهم و اساسی برای فرهنگ سازمان‌یافته اروپایی به حساب نمی‌آمد، بلکه معمولاً به عنوان یک موضوع شگفت و آمده از «دورها» به آن نگریسته می‌شد. ادواردویلیام‌لین، البته یک

* Horn Took، زبانشناس قرن هیجدهم انگلستان

** conjugation system

*** F.Bopp

**** *Pennycyclopedia*

استثناء است ولی آثار او در درجهٔ اول نه به فرهنگی والا بلکه به فرهنگی کاربردی و عــــــملی
مربوط است. اگر در ۱۸۵۸ جورج‌الیوت می توانست بگوید که تمام تمدن «ما» (در مفهوم بسیارکلی) از شرق می‌آید[۵]، مهم است که به یادآورده شود که کینه بیست‌وپنجسال پیش از آن در فرانسه از رنسانس شرق سخن گفته بود و فردریش‌شلگل چیزی بسیار شبیه این در ۱۸۰۰ آلمان، بیان داشته، البته برای هردو آنها به نوبه خود راه دستیابی به شرق عمدتاً و بطور روشنی از طریق رشته زبانشناسی بوده است. حتی هوگو در مقدمه شرقیات خود در ۱۸۲۸ چیزی از همین‌گونه القا کرده است. معذالک اگر فرض کنیم که توهمات معروف ماکولی در ۱۸۳۵ درباره ادبیات زبان سانسکریت و عربی بتواند منعکس کننده نظر کلی اروپا در تحقیر شرق مدرن باشد، با اینهمه این حقیقتی قاطع است که شرق بیشتر ـ و در این مورد شرق اسلامی ـ بصورتی منظم تنها با انگلستان رابطه داشته یا رابطه‌ای با مشکلات امپراتوری داشته یا با تحریفات موهوم رابطه سروکار داشته و نه رابطه‌ای با یک فرهنگ متعالی و مطالعاتی ضابطه‌مند و زبانشناختی. آرنولد این را فاش می‌گوید و البته از آن متاسف است و نیز متاسف است از آنچه که ملازم آن نیز هست، عجز کلی انگلستان از استقبال از شیوه فرانسه که آن هم بنوبه خود [فرانسه] بنظر می‌رسد با سبکسری و فقدان صداقت اخلاقی لازم توأم است.

من در برابر اشاره به یک نمونه ظریف و سرگرم‌کننده چنین ایستاری در مورد فرانسه و شرق که در بازار خودفروشی دیده می‌شود نمی‌توانم مقاومت کنم. بکی‌شارپ زنی نیمه فرانسوی است، حقیقتی که او را در جامعه انگلیسی تاحدودی مورد بدگمانی و قطعاً در وضع نادلپذیری قرار داده است. ماجراهای او از آن معروفتر است که مختصری از آن اینجا آورده شود، اما صحنه‌ای بخصوصی وجود دارد که می‌تواند قرینه آن باشد که چگونه فرانسوی بودنش، پیشرفتهای اجتماعی‌اش و سلیقه‌های مورد تردیدش تا کجا ممکن است یک پایان کاملاً ناخوش‌آیند را بر او تحمیل کند. این صحنه‌ای است در قصر گانت، یکی که زوجه راودن‌کرادلی است در نمایشی نقشی به عهده دارد که مضمون آن «هوسهای

شرقی» است اوج نمایش زمانی است که او در نقش کلوتایمنسترا* ظاهر می‌شود (نقشی که از لحاظ اجتماعی برای او نامناسب است، علاوه بر بلاهت و شلختگی موضوع ملودرام آن) ظاهر و چهره‌اش برای مسخره‌بازی در یک قصه خیالی شرقی پرداخته شده است.

> قسمت دوم نمایش آغاز شد. این قسمت نیز صحنه‌ای شرقی است. حسن در لباس دیگر در کنار زلیخا که اینک با او کاملاً آشتی کرده بود حالتی داشت. قزلرآغا غلام زنگی آرام شده بود. در بیابان خورشید سربرکشیده و ترکها سربه‌سوی مشرق گرداندند و به شن تعظیم کردند. و از آنجا که قطار شتری در کار نبود، نوازندگان به شوخی آهنگ «شتران می‌آیند» را نواختند. یک کله مصری گنده بر صحنه ظاهر شد. این قسمت با موسیقی توأم است ـ وآن کله مصری تصنیفی فکاهی خواند که آقای واگ آن را ساخته بود و باعث شگفتی سیاحان شرق شد. مسافران شرق، مانند پاپاژنو و شاه مغربی در اجرای «فلوت سحرآمیز» بیحال شدند**[۶].

بلافاصله پس از این صحنه است که بکی برروی صحنه در نقش کلوتایمنسترا شروع به جست‌وخیز در (خیمه یونانی) می‌کند صحنه‌ای که در آن لباسهای غیرمعمول و رفتارهای نامناسب او، بستگان شوهرش را مجبور می‌کند که «خودنمائیهای ناشایست» او را محکوم نمایند. تا آنجا که می‌شود سردرآورد گویی تکری پس از این است که در به هم پیوستن مجدد امیلیا با ویلیام‌دوبین در شهر پامپرنیکل، شهری آلمانی جشنی برپا می‌سازد، جایی که این زوج مناسب، عاقبت‌الامر به هم رسیده، آن چه را مشاهده می‌کنند از گونه مسخره‌بازی‌های شرقی نیست بلکه فیدلیو اثر بتهوون است. در همین پامپرنیکل است ـ که براساس توصیف جزئیات کاملی از تکری، ویکتوراورلیوس چهاردهم پلی ساخت که مجسمه خود را بر آن نصب کرد که گرداگردش را تندیس‌های پری‌های دریایی و مظاهر پیروزی و صلح و نعمت فرا گرفته است، در حالی که او پای برگردن تُرک

---

* زن آگاممنون که با همدستی عاشقِ خود او را کشت. م

** ویلیام تکری، بازار خودفروشی، صص ۵ ـ ۴۴۴، ترجمه منوچهر بدیعی، انتشارات نیلوفر چاپ اول ۱۳۶۸.

برخاک افتاده‌ای نهاده است[۷].

دیدگاه تکری استثنایی در میان دیدگاههای اغلب تکان‌دهنده‌ای که رمان‌نویسان و شعرا نسبت به اسلام شرقی در پیش گرفته‌اند نیست. برای مثال شبهای عربی، درست است که مدام با خیالپردازیهای کودکی، خیالپردازیهای مشفقانه سروکار دارد اما اینها چنان اتفاق می‌افتند که ممکن است اصلاً به جدّ گرفته نشوند. در این مورد نظرگاه وردزورث را در پیش درآمد* درنظر بگیرید. یا خاطره‌جویی جوانی نیومن را در ستایش قصه‌های شبهای عربی، که این خاصیت اضافی هم داشت که به او تلقین کرد تا بعدها به معجزه هم اعتقاد پیدا کند. یا باز هم نمونه دیگر، جین‌ایر را درنظر بگیرید که خیالپردازیهای پرشکوه و ناممکن شبهای عربی گریزگاهی شد از صحنه‌های عبوس آغاز زندگیش درخانواده رید و کمی بعد هم در مشقات مدرسه لوود. و حتی اشعار خود آرنولد با رنگ‌وبوی مرجح شرقی‌اش نشان می‌دهد که او، آن‌گاه که زیبایی‌شناسی یا سبک‌شناسی‌های غیرمعقول را با مسایل عمومی مشرق‌زمین گره می‌زند، بویژه با خامی و فقدانِ فلاکت‌بار مدنیّت، مسأله را جدی‌تر از دیگران گرفته است.

در شعر بپو** زیرکانه‌ترین نکته درباره شرق، بصورت معترضه از بایرون است:

یا هنرِ ساده‌نویسیِ که در شعر من است
چه ساده‌خوانی می‌باید در کار باشد!
من می‌توانم خود را با کوه پارناسوس مقایسه کنم
آنجا که الاهگان هنر نشسته و
شعرهایی با زیبایی سرمدی می‌سرودند.
«برای چشم‌روشنی جهان» با شتاب شعرم را منتشر می‌کنم!
قصه‌های یونانی، شامی و آشوری.
با چاشنی احساسات غربی، نمونه‌هایی چند
از زیباترین شرقیات را به شما قالب می‌کنم[۸]!

در چنین چارچوبی تلاشهای زبانشناختی لین بیشتر شگفت‌آور و بی‌پشت و پناه

* Prelud

** Beppo

بنظر می‌رسد. چه برای هموطنان او شرق جایی است که شخص فقط جان می‌کند، به مسافرت می‌رود یا خیالبافی می‌کند. درست مثل زبانشناسی همگانی، نه کم و نه بیش زبانشناسی شرقی نیز در انگلستان یک موضوع مورد توجه حاشیه‌ای بود. من تصور می‌کنم این نیز درست است که گفته شود، برای انگلیسی تربیت شده اسلام و معارف عربی بطورکلی ارزشها، تجربیات، آداب و رسوم و گرایشهایی عرضه می‌کنند، که در عین آنکه اغلب بسیار ساده کسب می‌شود، با شتاب جذب یک تخیل تب‌آلود می‌شود، یا توسط یک استعدادِ خیالپرور ماهر، معزز و معتبر می‌شوند. دانش شرقشناسی در انگلستان هیچ‌گونه اعتبار خاصی تا اواخر قرن گذشته به دست نیاورد و طبعاً بسیار پس از فرانسه، نه به علت آن که کسی چیزی درباره شرق نمی‌دانست بلکه به علت آنکه برخلاف فرانسه صورتبندی‌های فرهنگی انگلستان از آکادمی و شهرهای عمده برنمی‌خواست بلکه حاصل پژوهشهای خصوصی، کوششهای فردی و روشنگریهای شخصی بود. تصادفی نیست که خاستگاههای سنت مدرن انگلیسی در تحقیقات نسبتاً غیرفرهنگستانی و غیرشهری [بزرگ] آدمهایی چون لین یافت می‌شود در حالی که در سنت فرانسوی نه تنها این کار بصورت نهادی شروع بلکه عملاً در دستگاه سلطنت و در شخصیت‌های نزدیک به دولت مانند سیلوستردوساسی، تجلی یافت. دوک دو بوردوی* درباره دوساسی می‌گوید: «این کتابهای بزرگی که بوسیله شرقشناسانی با سلیقه‌های متفاوت در مورد قاره آسیا نوشته شده، در عین حال نظرگاهها و پژواکهای متفاوت در مورد این قاره را منعکس می‌سازد.»

بگذارید تاکه من سعی کنم دو یا سه فرض برای توجیه این تفاوت میان فرانسه و بریتانیا مطرح سازم. یکی آنکه در فرانسه پیش از انقلاب روشنفکران سازماندهی سلطنتی داشتند، نقطه اتکاء آنها پاریس بود و بطورکامل تحت سلطه پاریس بودند، بخش بزرگی از آنان منحصراً در نهادهای دولتی مستقر بودند که هدف آن نهادها علم‌آموزی برمبنای علوم رسمی تأیید شده، هئیت‌های علمی و معیارهای پذیرفته شده بود. آرنولد چنین نظری مشابه دارد، اما بسیار محدودتر. از سوی دیگر در

* **Duc de Briglie**

انگلستان «گروه‌بندیهای تازه اجتماعی که در حال رشد برمبنای صنعت‌گرایی جدید بود توسعه اقتصادی ـ تجاری قابل ملاحظه‌ای نشان می‌داد اما تنها در قلمرو روشنفکری ـ سیاسی گروهی پیش می‌رفت[۱۰]» آنچه که این عبارتها می‌گویند این است که پیشرفت فکری در انگلستان جنبه متمرکز نداشته است بلکه در انجمن‌ها و مجامع سازمان‌یافته و در جوّی اجتماعی ـ سیاسی رخ می‌داده است (و به این دلیل اعتبار اقتصادی ـ سیاسی داشته است)، از طرفی در قلمروهای دیگرفرهنگ، ارزشهای سنتیِ طبقه زمینه‌دار غلبه داشت؛ در حوزه‌هایی چون زبانشناسی و مطالعات کتاب مقدس (لااقل تا آخر ۱۸۳۰) سیادت این دیدگاههای سنتی، با گسترش انقلاب‌های اروپایی دست نخورده باقی مانده بود.

فرض دیگری که من درجای دیگر در رابطه با تفاوت میان مطالعات فرانسوی و بریتانیایی گفته‌ام، این است که: امپراطوری بریتانیا قدیمی‌تر و گسترده‌تر از امپراطوری فرانسه بود و جایگاه آن در حیات فرهنگی انگلستان به عنوان یک واقعیت یا منبع و موضوع آگاهی بر پایه تفاوت و فاصله آن و نیزکاربرد اخلاقیش نسبت به جامعه داخلی قرار داشت[۱۱]. بار دیگر به بازار خودفروشی و یا جین‌ایر بیاندیشید تا متوجه شوید چرا چنین چیزی را می‌خواهم مطرح کنم. برای مثال چگونه جوسیاسدلی که همواره با هندوستان و طبعاً بعد از آن با بکی ارتباط دارد، به‌رغم ثروت مستعمراتی‌اش، تکری مایل است که بر ناپذیرفته شدن اخلاقی و اجتماعی او در جامعه مؤدب انگلیس تاکید ورزد. همسر رجستر، برتاموریس اهل هند غربی است، واقعیتی که بی‌تربیتی او را اصلاً؛ جنبه تصادفی نمی‌دهد؛ معذالک پیش از آنکه رجستر بتواند با جین ازدواج کند می‌بایست جن‌زدایی شود یا به عبارت دیگر «تحت نظر باشد» برونته می‌خواهد با این ترتیب بگوید که بومیان دور از مرکز امپراطوری، به عنوان یک منبع دارایی و یا تحمل اخلاقی بی‌تربیتی می‌توانند مورد تجربه‌ورزی مردان و زنان انگلیسی قرار گیرند، اما هرگز مردمی نیستند که بتوان آنها را در قلب جامعه مرکزی شهری بزرگ پذیرفت. این الگو در اغلب نوشته‌های بریتانیایی تکرار شده است. من اصلاً نمی‌خواهم بگویم که مآلاً فرهنگ فرانسوی تصویری مهربانانه‌تر از قلمرو امپراطوری خود در سر دارد بلکه بیشتر این را مربوط به رویکردی متفاوت نسبت به مسأله می‌دانم.

فرض آخرین من که ممکن است مهمترین این فرضها باشد، ظریفترین و نامطمئنترین مطرح شدنی‌ها است. من تصور می‌کنم که در انگلستان درگیری زبانشناسی جدید با مذهب حداقل پس از نیمه قرن، [نوزدهم] یعنی تقریباً تا انتشار مقالات و بررسی‌ها* در ۱۸۶۵، احساس نمی‌شد. گرایش انگلیسی، عمدتاً میان زبانشناسان و شعرا، گرایشی بیشتر مذهبی و فلسفی بود. هنوز رابطه تعیین کننده میان پدیده زبانی و احکام یهودی ـ مسیحی درباره خاستگاه اشیا (یا در این مورد میان زبان و نظریه فلسفی ذهن) که عیار و سنجه زبانشناسی جدید اروپایی بود اتفاق نیافتاده بود. برای مثال کالریج و شلی کارکرد مطلق زبان را مثل هر اروپایی دیگر می‌دانستند، معذالک هیچ یک از این دو فراسوی عقایدی درباره زبان که دانش مشترک کندیاک یا هردر یا روسو، در یک نسل پیش بود، گامی فراتر نگذاشتند به عبارت دیگر هیچ‌یک از اینان قادر نبودند زبان را از ذهن‌گرایی یا از مذهب جدا سازند. و هیچ‌یک از ایشان و مسلماً زبان‌شناسی تاریخی انگلستان به عنوان یک قلمرو دانش، بنظر نمی‌رسد که زبان را در قالب مادی و عرفی آن، در واژگان خالص زبانشناختی که زبانشناسی جدید مطرح می‌کرد، می‌شناختند.

من این مباحث فرهنگی را به عنوان مقدمه‌ای بر موضوع اصلی بحث خود از آن رو مطرح کردم، که تنها آثار رنان و ماسینیون نیست که در فرانسه بهتر شناخته شد، بلکه نوع شرقشناسی ایشان است که دارای اعتبار محوری فرهنگی در فرانسه قرار گرفت و این بود که آثار ایشان بهتر از همگنان خود در انگلستان، در جامعه فرانسه شناخته شد و مورد پذیرش قرار گرفت. آنچه را که من می‌خواهم نشان دهم این است که رنان و ماسینیون از آنجا که جزء مکمل فرهنگ فرانسوی دوران خویش بودند ـ رنان از سال ۱۸۵۰ تا ۱۹۰۰، ماسینیون از ۱۹۰۰ تا ۱۹۶۰ ـ آثار خویش را که برای جامعه غیرشرقشناس درباره اسلام نگاشته، اهمیت و اعتبار بیشتری یافته و حتی خود اسلام نیز از آنچه که می‌توانست در انگلستان و یا هرجای دیگر برایش پیش آید، در فرانسه اهمیت بیشتری یافت. به عبارت دیگر حتی به خاطر آنکه اینان استعداد چشمگیری به عنوان سبک‌پردازان بزرگ نثر و نیز محققان معتبر

* اثری از آرنولد

اسلامشناسی داشتند، شایسته آن است که لحظه‌ای صرف آن گردد که دانسته شود چرا رنان و ماسینیون، منحصراً در فرانسه پدید آمدند و نه ـ به دلایلی که من تا آنجا که می‌شد ذکر کردم ـ در انگلستان. من اصراری ندارم که گفته باشم که با رنان و ماسینیون، فرهنگ فرانسه لزوماً محققانی برتر از محققان انگلیسی یا کشور دیگری را پدید آورده است. مقایسه با انگلستان تنها راهی برای نشان دادن تفاوت پیچیده‌ای است که در تولیدات و سبکهای فرهنگی موجود است.

اما اینجا چیز دیگری هم هست که درباره تفاوت در سبک و تولید باید گفته شود. مطالعات اسلامی در غرب دستخوش بحرانی عمیق شده بود. برای اولین‌بار در تاریخ غرب، شرقشناس مواجه با هجوم از ناحیه سایر رشته‌ها به قلمرو ممتاز خود گردید (علوم‌اجتماعی، مارکسیسم، روانکاوی) و از همان منطقه‌ای که مطالعه‌اش را آغازکرده بود. تاثیر مثبت چنین هجومی آن است که برای نخستین‌بار شرقشناس بصورتی انتقادی مورد پرسش قرارگرفت تاکه نه تنها درستی و یا خطای روش‌شناسی خود و نتایج آن را بازبینی نماید بلکه همچنین روابط آن را هم با فرهنگی که شرقشناسی از آن برآمده و هم با دوران تاریخی که اندیشه‌های اصلی خود را در آن اقامه کرده است، مورد بررسی قرار دهد. این امر به این پرسش منجر می‌شود: با فرض این‌که شرقشناسی به عنوان حوزه‌ای با دامنه‌ای شناخته شده، با پسزمینه‌ها و رفتاری خاص وجود دارد، تا چه اندازه خود قادراست که پرسشهای انتقادی از خویش بنماید؟ من فکر می‌کنم که درست باشد اگر گفته شود که در فرانسه، جایی که مطالعه اسلام نقش اصلی‌تری را به‌خاطر نفس مطالعه آن پیش از هرجای دیگر در اروپا داشته است، ارتباطات شرقشناسی نیز به صورتی گسترده‌تر مورد توجه قرار داشته یعنی فرهنگ و تاریخ معاصر نسبت به نظام شرقشناسی مشخص‌تر، موزون‌تر و مهمتر از هر کشور دیگری محسوب شده است.

علاوه براین ارزش زیادی در مطالعه چنین چهره‌های اصالتاً جاذبی همچون رنان و ماسینیون وجود دارد، چرا که چنین مطالعه‌ای می‌تواند در مورد همکاری میان آثارشان و فرهنگشان به ما چیزهایی بگوید: با چنین مطالعات انتقادی و تاریخی، شرقشناسان، تاریخنگاران فرهنگ و اندیشه و منتقدان شرقشناسی متداول، در جهان سوم بهتر می‌توانند درباره خصوصیات کمتر در معرض دید

«مطالعات ناحیه‌ای» مانند شرقشناسی در فرهنگها (مثلاً این نوع» که مدعی است برای مطالعه سایر جوامع نه براساس همدلی و نه اعتبار فرهنگی، بلکه برمبنای عینیت علمی عمل می‌کند) قضاوت نماید. از نظر من نکته مهم این است که حتی اگر هر یک از این دو، رنان و ماسینیون، درکار خود درکشور خویش و فرهنگی که مورد خطاب آنها است نابغه‌ای باشند، هیچ کدام از این دو نمی‌توانند به صورتی انتقادی فرضها و اصولی راکه آثارشان بر آنها مبتنی است مورد بازبینی قرار دهند. من تلویحاً این استدلال را اقامه می‌کنم که حوزه دانشهای انسانی [علوم انسانی] انسجام خود را توسط نقد یا نظام اندیشه نیست که زنده نگاه می‌دارد بلکه توسط اعتبار ناآزمودنی فرهنگ خویش است (مانند فرانسه) یا بوسیله علم است (مانند جهان انگلوساکسن) و با این کار امکان نوعی انتقاد از خود ریشه‌ای و اساسی را حذف می‌کند که البته در مورد شرقشناسی مفهومش حذف کامل هرگونه پذیرشی است که باور دارد «شرق» یک عینیت مستقر است، یا وجودی است که می‌تواند توانایی داشتن نقش تولیدکننده دانش را داشته باشد. حاصل کار در مورد چنین شرقشناسی عبارت بوده است از نوعی اعتبار ـ آفرینی شخصی، علوم غیبی دربسته، همراه با بخت کاهش یافته‌ای از شناخت سایر فرهنگ‌ها و یا خود فرهنگ.

از سوی دیگر رنان و ماسینیون ما را قادر می‌سازند که نه تنها چیزهای بسیاری را درباره شخص آنان به عنوان کسانی که درباره اسلام ارائه مطلب می‌کنند بشناسیم بلکه آنها را همچون مردانی بدانیم که فرآیندی که با آن دانش مورد لزوم، ایجاد می‌شود را افشا می‌کنند. آنچه به‌ویژه جالب است آن است که مسایل شخصی، ملاحظات و شور و اشتیاق آنان بیشتر جزیی ازکار اجتماعی آنان به عنوان یک شرقشناس است. نه تنها مشاهده می‌کنیم که من شخص دخالتی درکار محقق نمی‌کند، برعکس این شرقشناسی فرانسوی است که بصورتی فرهنگی از شخص جانبداری می‌کند، نه به علت آنکه طرفداری از شخصیت کار ساده‌ای است بلکه بدان سبب که روابطش با فرهنگ بسیار معنی‌دار است[۱۲].

این است که ما، در آثار ماسینیون و رنان می‌توانیم شرحی از روابط میان دانش و شرایط فرهنگی، از ارتباط شخصی و مسلماً شرایط تاریخی که در آن دانش [یا معرفت فرهنگی] تولید شده است بخوانیم ـ و بهیچ‌وجه تصادفی نیست که هم رنان

و هم ماسینیون به‌ویژه نسبت به این مسأله حساس بودند هرچند که موضوع را هر یک به شیوه کاملاً متفاوتی مطرح می‌ساختند. هردو نوعی مردمشناسی فرهنگی تطبیقی را به کار می‌گیرند که تقریباً و بیشتر تفاوتی کمّی با یکدیگر دارند، گرچه در مورد رنان برسلسله مراتبی که متکی است در مقایسه بیشتر نزدیک به سطح خارجی است و از این‌رو واضح‌تر و بی‌قیدوشرط‌تر از ماسینیون است. معذالک باید این را بگوییم که هر دو درست زمانی که اسلام را به دست می‌آورند همان زمان آن را از دست می‌دهند. یک محقق، مذهب را در اصطلاحات عرفی و مادی آن می‌شناسد اما آنچه که مذهب برای پیروانش به عنوان پرورشی ناب هدیه می‌کند، از دست می‌دهد. محقق دیگری اسلام را در اصطلاحات مذهبی آن جستجو می‌کند ولی وسیعاً تفاوتهای عرفی که در جهان رنگارنگ اسلام است فراموش می‌کند. در هر دو مورد شرقشناس درک می‌کند ولی درباره آنچه درک می‌کند قضاوت درستی ندارد.

یکی از چیزهایی که قطعاً می‌بایست ماتیوآرنولد را به جانب ارنست رنان جلب کند، نه تنها این است که نوشته رنان اشباع از آخرین تجربه‌ورزی‌ها است بلکه بدان خاطر است که رنان هر اطلاعی را موفقانه به وجه مفید آن تبدیل می‌کند. معهذا برای آرنولد، زمان اخیر، یادآور اندوه سنگینی است، غم زندگی در زمانه‌ای که نه دوران پریکلس آتن است و نه زمانه الیزابت انگلستان و این احساس در سرتاسر نثر او ساری است. در اشعاری چون *(Rugby chapel)* و *(Beach* *Dover)* یا اشعار یادبود متعلق به سال ۱۸۵۰ احساس پشیمانی و مالیخولیای نجیبی به همراه تنهایی و بی‌کسی در قرنی که چهره‌های قابل اعتماد در آن از دست رفته است، از آن سربرمی‌کشد. پدرش، ورذرورث، گوته. برای آرنولد مخمصه دوران مدرن، زائیده شدن پس از محو عصر خلّاق مهمی است و یا وجود در زمان از دست رفتن شخصیت اخلاقی خلّاق معتبری.

برای رنان بن‌بست و مخمصه مشابهی وجود دارد جز آنکه برای او بالقوه از دست دادن شدید و سریع آنچه می‌تواند یک ضربه فلج کننده شخصی باشد، به دست‌یابی به قدرت، نشاط و اعتماد اساسی کلی فرهنگی تغییرشکل داده است. یادمان‌های کودکی و جوانی او، همزمان با از دست دادن سخت‌کیشی مذهبی از

جایگزین ساختن آن با زبانشناسی، منطق و «دانش انتقادی» می‌گوید. اندکی بازگشت بیمارگونه به گذشته در رنان وجود دارد ـ نه مکالمه‌های دیوانه وار ذهن با خودش در آثار آرنولد ـ حتی زمانی که او از خودش در یادمان‌ها و در مقابله با خویش می‌گوید، گفته رمانتیکی علیه رمانتیسم است، بافته‌ای از تناقضات، مانند *Hircocer* یا [ملّمع؟] زبانی که اصحاب مدرسه [اسکولاستیک] با ان میان خود سخن می‌گفتند. بدون کمترین نیش عذابی رنان درباره خود می‌گوید که همچون مردان فکر می‌کند و چون زنان احساس و مانند یک کودک عمل می‌کند، رنان می‌گوید چنین روش زندگی، بدون هیچ اتلاف وقتی برای او درخشانترین و دقیق‌ترین امکان «جوانی عقلایی» را فراهم ساخت.[۱۳]» درگردهمائیهای مذهبی جوانی او مباحث یزدانشناختی، حالت بسیار منسجم نوعی متن‌شناسی داشت و به یمن وجود آموزگار فوق‌العاده‌اش لوهیر، رنان توانست کتابهای مقدس را در متن اصلی بخواند. و «موسیولوهیر زندگی مرا تثبیت کرد. من یک زبانشناس غریزی بودم، هرآنچه که به عنوان یک محقق دارم مدیون موسیولوهیر هستم[۱۴]» این حقیقت را هم باید به گفته رنان اضافه کرد که هر دو عربی‌دانان متوسطی* بودند. بنظر می‌رسد الگوی فکری که رنان همواره آن را رقم می‌زند الگویی است که برای او امکان‌پذیر ساخته که بگوید: «حاصل آنکه، من تغییر بسیارکمی در طول زندگانی خودکرده‌ام، سرنوشت با شکلهای گوناگون خود ازکودکی نقشها و وظایفی را پیش پای من گذارده که می‌بایست انجام دهم[۱۵]». تبیین زندگی پس از یک ایمان ـ مذهبی انفرادی، عبارتست از حمله بسیار خردگرایی و مسلک عقل بر آن ایمان ـ این رسالت آشکار رنان است. اما همچنانکه خواندن آثار رنان با دقت پیش رود، وظایف دیگری نیز آشکار می‌شود. مقدار زیادی از آنچه رنان نوشته و تحقیق کرده حول محور مسایل متناقض روانشناسی و بویژه امور مادی و زمینی می‌گذرد. مانند ویکو و روسو می‌پذیرد که ریشه‌های زبان و مذهب الهام‌گیرنده از لحظاتی مشابه حالت شعری ـ شاید نوعی وجد ** مذهبی است اما برخلاف اسلافش نمی‌کوشد که این لحظات را بازسازی کرده و یا حتی آنها را معلول عامل خارجی بداند. در نظر

* Arbisants Mediocres ** Raptus

رنان الهام چیزی است که مکرراً آن را با واقعه‌ای که یک بار و برای همیشه در قلمروی دست‌نیافتنی، قلمروی اساساً از دست داده شده و خارج از وجود خود او، رخ داده، مربوط نمی‌کند. وقتی که رنان در ۱۸۴۸ بطور جدی با مسأله خاستگاه و سرچشمه زبان دست به گریبان بود، شاید کاملاً می‌خواست که همه چیز را محول به شروعی خداوندی کند «از آنجا که خداوند در انسان همه چیزهای ضروری برای اختراع زبان به ودیعه نهاده است پس می‌توان او را نویسنده زبان نامید» اما رنان می‌گوید که سخن گفتن درباره خدا در این زمینه «نوعی بیان ناقص و فردی است» بویژه زمانی که تبیین‌های فلسفی و مادی زیادی برای بررسی مسأله زبان وجود دارد[۱۶].

الهام ممکن است حادث شود یا نشود، در هر صورت این آن چیزی نیست که رنان می‌کوشد تا که به چنگش آرد. آنچه که او همواره مدعی است این است که او در این کره خاک می‌خواهد نشان دهد که چگونه چیزهای دیگری می‌تواند جایگزین هیجان بَدوی الهام اصیل گردد ـ بیشتر از هر چیز برای خود او تاریخ چنین جانشینی است؛ و در نظر او تاریخ کاملاً مترادفِ نوشته‌های او درباره تاریخ است. رسالت زمان معاصر گفتن این نکته است که: شما نمی‌توانید گذشته را تجربه کنید، شما نمی‌توانید در نوحه‌سرایی برای از دست رفتن نعمات جهان ابتدایی / بهشتی، خطر نابودی خود را پذیرا شوید، آنچه را که از دست داده‌ای به عنوان یک فقدان به آن نگاه نکن، به جای آن فضیلت برخورداری از تجارب من و نوشته‌های مرا داشته باش.

معذالک این ادعای کلی کمتر معطوف به شخص رنان و صرفاً به عنوان یک نویسنده و دانشمند می‌شود. چه نوشته‌های او بخشی از کارهای فوق شخصی است که او آنها را «علم*» یا «دانش انتقادی» می‌نامد و دلیل این نامگذاری هم آن است که نه تنها الهام و افرادی را که مدعی دارا بودن آنند دربرمی‌گیرد، بلکه این شیوه، هستی و هرگونه درک وجودی را به چنان ترتیبی ظاهر می‌سازد که الهامات مذهبی را غیرضروری می‌سازد. آنچه که رنان زیرکانه و یا آن‌طور که من فکر می‌کنم

* La science

دقیقاً مشاهده می‌کند حدود نسبتی است که چیزهایی چون نبوغ، الهام یا وحی با مسایلی چون استعدادهای گوناگون و فطری یا ایثارهای شخصی دارند. برخلاف آرنولد محقق کولی‌وار، که بی‌هدف منتظر جرقه‌هایی است که از عرش برزمین افتد، رنان فعالیت‌های جدی خود را بطورکلی مانند یک دانشمند پی‌ریزی می‌کند و بویژه مانند یک زبانشناس فرض می‌کند که اگر عرش و جرقه‌ها و پرتوهایی درکار باشد او را بهره‌ای از آن نیست. زمان او زمانگذشته نیست ـ گذشته، جایی که شخص، در زمان سخن گفتن از روزهای قدیم الهام و وحی، به آن به نیروی آغازین* آن رجوع می‌کند ـ بلکه زمان او زمان حاضر و اگر سنجیده باشد، زمان آینده است. افزون بر این ضروری است در رشته‌هایی چون زبانشناسی، که تاریخ را از تناقضات وجودی مذاهب وحی بر کنار داشته و نسبت به آنچه امکان مطالعه آن هست و برای چیزهای واقعی که پس از گذشت دوران هیجان آغازین (یا دوران وحی تا جایی که به آن مربوط است) که به روشنی زمانه‌اش سرآمده ولی هنوز بشریت را نگران می‌دارد، باید سرمایه‌گذاری کرد. در درون این واقعیت قابل دسترس که از نظر رنان همان فرهنگ مدرن است زندگی فکری رنان شکل می‌گیرد و البته تحت توجهات فرخنده معلمانی چون لوهیر که غرایز فرهنگی ویژه مرد جوان را بال‌وپر دادند.

اما همین که شخص به دنبال مطالعه زبان رفت، کافی نیست که زبانشناسی بتواند جای مذهب یا گرایشهای مذهبی را بگیرد. رنان در اثر خود درباره خاستگاه زبان**، بیشتر این نکته را می‌گوید که زبانشناسی توجه شخص را از این امر که زبان نتیجه چیزی مقدم برخود، علت خارجی (مانند خدا) است برمی‌گرداند بلکه زبان (موضوعی پیکرمان، تنها موهبت حیات برای یک زندگی واقعی» است و از این‌رو باید توسط یک «یک دانش حیات***[۱۷]» مطالعه شود. چنین است که زبانشناس مهار زبان را خود به دست گرفته، آن را از گذشته به حال آورده و در (بافت واقعی) خود مورد بازشناسی قرار داده یعنی در ضمیر خلاق****، که در حال و آینده عمل

* séve orignale

** *L'origine du* Language

*** une Seience de la vie

**** La conscience creatrive

می‌کند. وظیفه زبانشناس می‌بایست این باشد که لحظه پس از افول زبان کهن را، درست لحظهٔ تولد تازه زبان را، با زمان حاضر پیوند زند و سپس نشان دهد که چگونه تارهای درهم تنیده روابط میان استفاده‌کنندگان از زبان امری مادی و عرفی است که آینده از این تارهای درهم تنیده سربر می‌کشد. به چنین طرحی رنان به نحوی خارق‌العاده وفادار ماند: تمامی مطالعات مهم مذهبی و زبانشناسی او، بحث درباره چیزی است که می‌توانیم آن را لاحِق* یا حالت مابعد بَدَویت بگوئیم، حالتی که تنها شکل وجودش برای زبانشناس نه ایمان یک مؤمن و نه سلسله‌ای از امامان و حواریون یا یک جامعه زبانی حَیّ و حاضر است، بلکه وجودش در رشته‌ای از متون تجلی می‌یابد که به یک زبانشناس هوشمند اجازه می‌دهد کلیه خطایا و محاسن خفته در پشت تقدس‌ها، آشکار ساختن ایمانها و رنجهای شهدا را کشف کند.

رنان این کار را با ابزار جدید تحقیق انجام داده و دیدگاه او یک دیدگاه حرفه‌ای عرفی (سکولار) بودکه قضاوتهایش برمبنای حقایق غیرقابل انکار و بطورگسترده‌ای طُرفه و تازه و برآن بودکه به رغم الهام و وحی، فرهنگ توسط علم است که پیش رانده می‌شود و این امر در عین حال مذهب را عقب و عقب‌تر نگاه می‌دارد. این دیدگاه مشخصاً مسئول نظریه سرسخت آشتی‌ناپذیر رنان درباره اسلام است. اما پیش از آنکه بخواهم درباره آن بحث کنم، می‌بایست چیزهای بیشتری درباره دیدگاه رنان در مورد فرهنگ و رابطه آن با علم بگویم.

متن تعیین کننده در این مورد آینده علم** و سال انتشار آن ۱۸۹۰ است اما در اصل در ۱۸۴۸ نوشته شده است. در ابتدا باید اعتراف کنم که اعتماد سرسختانه و حال و هوای حرمت به خویشتن در این کتاب تا حدودی مشمئزکننده است. ولی اگر هم به این صورت باشد، بازهم کتاب بسیار مهمی از رنان است. او بطور واضحی در این کتاب خود را در قلب فرهنگ مدرن قرار داده است ـ که معتقد است جوهر آن زبانشناسی است ـ و به همان اندازه که درباره فرهنگ سخن می‌گوید، درباره زبانشناسی می‌گوید. این نکته را بازگویی می‌کند که علم آینده است و از این مهمتر علم چنان انسان را دگرگون می‌سازد که حتی وجود خود خدا برای او شناخته می‌گردد. «حرف آخر علم مدرن سازمان دادن علمی انسان است... پس از این

* Aftermath    ** L’avenir del ascience

سازماندهی است که خدا نیز تجسم خواهد یافت*[۱۸]»

مسأله جالب آن است که رنان این اتفاق را به مثابه نتیجه تغییر یک دیدگاه می‌داند که علت آن کشفیات مدرن علمی است. بنابراین در حالی که دنیای باستان (منظورش دنیای مذهبی باستان است) دنیایی بسته و محدود بود دنیای علمی جدید که توسط هومبولت** خلق شده است دنیایی باز و سرشار از قدرت و ثروت است. در اینجا جهان گذشته کاملاً جای خود را واگذار کرده و به چیزی تغییر ارزش داده است که تنها تحقیقاتی عقلانی و ذهنی جسور می‌تواند آن را به خدمت گرفته، با آن به وجد درآمده و در کنار آن احساس خلاقیت کند[۱۹]. گرچه رنان با صراحت نمی‌گوید اما تلویحاً روشن می‌سازد که فرهنگ زبانشناسی مدرن که او نماینده معتبر آن است بر سراسر قلمرو خردگرایانه که به عنوان حاصل کشفیات مدرن علمی پدید آمده است، حکمروایی می‌کند. در اینجا سه موقعیت هم‌مرکز، مشروع جلوه داده می‌شوند: در خارج دایره یک پوشش فیزیکی است، مرزی که جایی را تعیین نموده که جهانِ پس از بدویت از آن آغاز می‌شود، در داخل حلقه یا دایره فرهنگ تاریخی و زبانشناختی وجود دارد که با همه فرآورده‌های تاریخی انسان سروکار دارد و در مرکز دایره، زبانشناسی قرار دارد که کارهای آن تاریخ انسان را به پیش می‌راند. هریک از وضعیت‌ها و مکان‌ها وجود دیگری را امکان‌پذیر می‌سازد. «من در مرکز انسانیت قرارگرفته‌ام، بوی عطر اشیاء چنان بازی‌کنان، درهم پیچان درهم ترکیب شده‌اند که مرا به خود به طرف نظام اشیا می‌کشانند[۲۰]». لفظ *Moi*، من، شخص من؛ گرچه ظاهراً تکبر فردی را نشان می‌دهد، اما در واقع از جانب انواع و اقسام نهادها و شخصیت‌ها مورد حمایت و تعظیم قرار می‌گیرد: نه تنها هومبولت، بلکه کاسین‌برنوف، لوهیر، کوویه، سنتیلر ـ کسانی مانند رنان، که برای فعالیت‌های زندگی مدرن، مرکزیتی محسوب می‌شوند.

یک مقابله سریع با آرنولد در اینجا آموزنده است. در فرهنگ و آنارشی آرنولد درباره منتقد می‌گوید که اگر او بخواهد که برده منافع تنگ‌نظرانه طبقاتی شود

---

* در متن این جمله رنان به فرانسه آمده است. م

** Von Humboldat زبانشناس آلمانی که چون وزارت آموزش عالی آلمان را بر عهده داشت کرسیهای متعدد زبانشناسی در آلمان، پدید آورد و در واقع باعث گسترش رسمی این رشته شد. م

(بربرهای بی‌فرهنگ و عوام‌الناس) و از سویی واقعاً منتقد بی‌غرض و مرضی هم باشد، می‌بایست متعلق به گروه کوچک بی‌باکی باشد که از مردان بافرهنگ تشکیل شده است. این موجودات همان‌ها هستند که ممکن است آنها را روشنفکران بدون طبقه بنامیم، چیزی که قطعاً رنان از زمره آنها نیست. هرچه در اطراف رنان می‌تراود، بوی ابراز اقتدار مرکزیت فرهنگی جمعی می‌دهد مانند نهادهای توده‌ایِ مدارس، رشته‌ها، هیئت‌ها، گروههای همکار که سلسله مراتب آن را کارگزاران علمی تشکیل می‌دهند. هراندازه که آرنولد از این ابزارهای صیقل خورده متحرک که او آنها را کارخانه‌ای می‌نامد به دور است درنظر رنان این همه نعمت واقعی‌وجود هستیِ پس از بدویت است. رنان فارغ از این‌که این‌ها خود تنها مکمل فقر زندگی بی‌الهام و [وحی] است، داوری‌اش این است که کل ماجرای پیچیده [الهام] در زیباترین صورت آن، خود زندگی مدرن است.

حالا دیگر جای چندان تعجب نیست که چرا اسلام بد نمایانده می‌شود. زیرا آن‌طور که رنان در فرصت‌های متعددی می‌گوید، مذهبی است که پایه‌گذار آن حتی هرگز شباهتی به قدسیان ندارد و بسیار کمتر به یک مبدُع آغازین. اگر رنان می‌تواند از مذاهب سازمان‌یافته‌ای چون مسیحیت و یهود به عنوان ادیانی نام برد که پس از درک الوهیت توسط پیغمبران آن رواج یافته‌اند، حال چگونه از محمد (ص) چیزی بگوید جز آنکه آخرین آخرها و تازه‌ترین تازه‌ها است نه رمزی و رازی نه معجزه، نه الوهیتی و حتی همان‌طور که او در بند نوشته قابل توجه نزدیک پایان اثر خودبنام «محمد ص و ریشه‌های اسلام» می‌گوید و نه حتی زنانی[۲۱]. به عبارت دیگر اسلام کاملاً به روی زمان حال روی گشاده است و در آیندهِ باقی* نخواهد ماند؛ این دین برای کسی که دنبال احیای گذشته‌ای دور و مذهبی وهمی باشد سودی ندارد. این دینی است سترون که حقیقتاً از این که خود را نوشکوفان کند عاجز است و بطورکلی تحت نفوذ علوم مدرن غربی محو خواهد شد.

شتاب در محو اسلام، چیزی است که رنان به سهم خود آن را برعهده گرفته

* تناقض‌گویی رنان آشکار است زیرا مدعی است که فرهنگ زمان حال حتماً به آینده نیز روی دارد معلوم نیست که در این مورد که فرهنگ اسلام باشد، چرا این حکم صدق نمی‌کند. م

است. و این کار را با پافشاری در مورد دیدگاه خود درباره فرهنگ و دانش که بشدت مهیب است، سرهم‌بندی کرده است. در ۱۸۸۳ او یک سخنرانی در سوربن تحت عنوان اسلامگرایی و علم که به عنوان ضمیمه‌ای بر آینده و علم محسوب می‌شد ایراد کرد: در این مثال، اسلام کاملاً در برابر علم و آینده قرار گرفته است. گفتنی‌ترین مطلب در مورد این سخنرانی تاکید رنان است بر این نکته که می‌گوید فرهنگ اسلامی فرهنگی است که نه علمی است و نه فلسفی (و این حرفها در کتابش در مورد ابن‌رشد هم گفته است) بلکه اسلام فقط یک زبان است (مرجع او در این باره ابوالفرج* است) معذالک این زبان اسلامی چون از الهامات گذشته یا حتی از رابطه‌ای صمیمی با الوهیت برخوردار نیست زمینه مناسبی هم برای رشد علمی ندارد. برعکس اسلام و زبانِ عربیِ آن نسبت به منطق کینه ابراز می‌دارد، پایان فلسفه خردگرایی را اعلام داشته و دشمنی وقفه‌ناپذیری به پیشرفت و ترقی دارد. این است که برای «منطق انسانی، اسلام جز ضرر چیزی نداشته است**[۲۲]» دقیقاً چرا؟ چون اسلام محصول آنگونه کشورهایی است که «قلمرو صحرایی» بر آن حاکم است. به عبارت دیگر اسلام انسان را به دنیای بسته بازگردانده و او را از جهان باز دانش مدرن به کنار می‌زند. از آنجا که اسلام مدت مدیدی از پی یهودیت و مسیحیت آمده است، اختصاصاً متعلق به عهود ماضیه‌ای است عقیم، که در آنها کوشش‌های انسانی به علت آن که خاطره‌ای از جهان الهام و وحی ندارد، ناکام می‌ماند. تنها کمک اسلام به دست‌اندرکار مطالعه فرهنگ غرب، نمایشی از جنبه‌های منفی قانون پیشرفت و تکامل است.

تناقضی که در قلب دیدگاه رنان درباره اسلام وجود دارد هنگامی حل می‌شود که متوجه شویم با آنکه در نوشته‌های زبانشناختی‌اش شاهد قدمهای اولیه او در محو آن هستیم معذالک اوست که اسلام را زنده نشان می‌دهد، از اسلام به عنوان‌دینی که صرفاً ذاتِ خشک و سترون مذهبی را نشان می‌دهد گفتگو می‌کند، در حالی که هم اوست، که بیادمان می‌آورد که اگر تمامی مذاهب اساساً باقیمانده

---

* احتمالاً منظور ابن‌جوزی و یا ابوالفرج اصفهانی صاحب‌الاغانی است. م

** در متن به زبان فرانسه است. م

وحی و الهامی هستند که برای همیشه از دست رفته است، اسلام از آن جهت برای یک زبانشناس جالب است که ضمیمه‌ای است بر ضمیمه و جای پایی بر رد پای گذشته‌ها است. چنین است مقابله آن زبانشناسیِ که به عنوان نماینده فرهنگ اروپایی دم می‌زند و مهر تایید بر سکولاریسم تازه می‌زند به خاطر فضایی که نه با از دست رفتن مذهب پدید آمده، چنانکه رنان معتقد است، بلکه با جوهر همان مذهب که بی‌اعتنایی خود را به فرهنگ و علم ادامه می‌دهد* پدیده همان جوهری که بارها ناهوشمندانه** درکتاب پشت کتاب به آن استناد کرده و کاملاً نسبت به آن تجاهل ورزیده است. رنان هرگز واقعاً بصورتی ملموس و عرفی با حقیقت وجود مستمر و پیوستاری که مذاهبی چون اسلام دارند، مقابله نکرد، مذاهبی در عصری که از لحاظ فرهنگی بی‌هیچ تردیدی می‌توان ثابت کرد که در آن دین امری مربوط به گذشته است و در عین حال چنین مذاهبی می‌توانند همچنان قدرتمند بمانند. این است پرتگاه و نقطه کور فرهنگی رنان با آنکه او خود معتقد بود که کارش مذهب را فرازمندی بخشیده و استعلا.

کل آثار عظیم لویی ماسینیون، دقیقاً به همین مسأله یعنی بقاء مذهب باز می‌گردد او زوایای تاریک مذهب را روشن می‌سازد، حیات دوباره می‌دهد، نشاط می‌بخشد و در این باره با نبوغ و بصیرتی قیاس‌ناپذیر می‌نویسد و باز می‌نویسد. در واقع این شکل دیگری از این نکته خواهد بود که رسالت زبانشناختی که در قلب فرهنگ فرانسه طرحریزی آینده آن مشاهده می‌شد، به کلی تغییر شکل داد. ما اکنون درباره اندیشه‌ای سخن می‌گوئیم که بیشتر اندیشه‌ای با عظمت از نوعی متفاوت است، با تجربه‌هایی چنان عمیق و برجسته که تنها مبانی و پشتیبان آن، مبانی بی‌غل‌وغش فرهنگی است از نوع زیباشناسی و روانشناسی و نه مانند رنان مبانی و پشتوانه‌ای آکادمیک. برای فهم ماسینیون، بهتر آن باشد که مالارمه و رمبو را بخوانیم تا که سیلویان‌لوی. با همه اینها، ماسینیون نیز می‌بایست در داخل ساختار بزرگ سلطه فرهنگی، سیاسی و استعماری فرانسه در جهان اسلام، درنظر گرفته

* البته این نظر رنان است نه ادوارد سعید. م

** منظور رنان است. م

شود. هردو اینان، البته در راههای بسیار متفاوت این را مسلم انگاشته‌اند که نوعی رسالت ویژه فرانسوی در جهان اسلام دارند؛ رنان وظیفه داوری درباره آن و در نهایت محو آن و ماسینیون درک جهان اسلام و احساس شفقت و دلسوزی و در نهایت هم‌آهنگ شدن با تشویش‌ها، نیازها و معماهای الوهی آن. علاوه بر اینها، گرایش معرفت‌شناسی رنان نسبت به اسلام نوعی محکوم کردن و قضاوت درباره آن است در حالی که ایستار ماسینیون، حکم همدلی و مهرورزی است. هیچ‌یک از این دو تن را تردیدی نیست که اسلام می‌تواند واقعیت مورد مطالعه‌ای برای اروپائیان باشد، چه هر دو بدیهی می‌دانند که پژوهش، براندازنده موانع، به دست آورنده همه اطلاعات و بازنمون همه چیز است، رنان با داوری انتقادی و شیوهٔ دافعه و ماسینیون با شفقتی همدلانه [شیوه جاذبه].

آنچه که برای هرکس که می‌خواهد، بصورتی انتقادی سرشت شرق‌گرایی مدرن را درک کند، بسیار درخور توجه است این نکته است که در مطالعه رنان با ذهنی ظریف روبرو می‌شود با قابلیت همه‌گونه تشخیص دلپذیر که هدف اصلی آن جلوگیری از اشاعه اسلام است. بدیهی است آنچه که در نهایت شخص را متاثر می‌کند اثر رنان است نه اسلام، اثری که محدود، سطحی و فاقد شور و ایمان جلوه می‌کند. برعکس آن در مورد ماسینیون، صادق است و آنچه را که من در باقیمانده این مقاله نیّت طرح آن را دارم راههای مختلفی است که این محقق بزرگ در جهت شکست تحلیل‌های قراردادی که هنوزهم می‌توانند وارد بخشی از شرقشناسی شوند در پیش گرفته است. در آثار او که تقریباً شصت سال اول این قرن را دربر می‌گیرد، خواننده نه تنها تجسم یک دورنمای وحشتناک فرهنگ فکری فرانسوی را (در اوج تنوع کاتولیکی آن) مشاهده می‌کند بلکه با مسایل بزرگ مدنی و سیاسی استعمار و استعمارزدایی نیز آشنا می‌گردد. علاوه بر اینها ماسینیون چیزهای پیچیده‌ای، همچون نهضت اصلاح‌طلبی دینی در اسلام، روابط میان اسلام و مسیحیت، علم در تقابل با مسأله وحی، زبانشناسی، مردمشناسی و روانکاوی در برابر زبانشناسی تاریخی، مذهب، ایمان و از همه بالاتر مقابله یک ذهن فوق‌العاده نیرومند و پالایش یافته را با بسیاری از نهادهای مدرن و سنتی در عین فعالیت خستگی‌ناپذیر در دولت، فرهنگستان و کلیسا نشان می‌دهد. ماسینیون در مسأله

الهام و وحی درست نقطه مقابل رنان است، در حالی که رنان پس‌از این که دیگر وحی و الهام را مناسب زمانه مدرن نمی‌داند، تمامی کارهای ماسینیون از یکی از لحظات الهام و شهود در ۱۹۰۷ آغاز می‌شود. او در یک نوشته انگلیسی زیبا و نادرست از لحاظ دستوری اما تاحدود بسیاری زنده حالت کشف و شهود خود را شرح می‌دهد:

پس از مطالعه سانسکریت (و پس از خواندن سنگنبشته‌های انگکور) و آثاری به زبان عربی و از کشورهای مسلمان، و پس از مسافرتهایی طی سالیان در مرزهای صحاری عربی، در آفریقا و آسیا، سرگردان در تقلاهای کاذب آدمی، ناگهان با کشف و الهامی غیبی ضربه‌ای بر من وارد شد، در مرز صحرا در حالی که تغییر قیافه داده بودم، در کشتزار برنج، زندانی عراق شدم. من از نیزه‌های خورشید در این نیمروز گریزی نداشتم همچنانکه تابش نور پگاهی در افسانه‌های قدیمی در جلو چشمهایم بود در همان حال افسانه‌های کهن در خاطره‌ام جان می‌گرفت، می‌دیدم که نمادهای مذهبی اسلام چگونه شبیه فرهنگ‌های سنتی روستایی است، خصوصاً در کشورهای اسلامی که آب‌وهوای موسمی دارند، از کُندرهای عربی تا ادویه‌های اندونزیایی[۲۳].

این عبارات را ماسینیون در ۱۹۵۹، سه سال پیش از مرگش نوشته است. این تجربه را ماسینیون با ستایش ناگهانی که پدرش برای هنر ژاپونی در ۱۸۹۰، پس از آنکه حالتی از الهام با دیدن کاغذی که تصاویری بر آن کشیده شده بود به او دست داد، پیوند می‌زند. آنچه که آن کاغذ تصویر بر پدر کرد، زبان برای پسر صورت داد.

نوعی شباهت برای هر دو صورت این تجربه یادآور کشف مجدد مارسل از اثری از ژرژساند است که اسمش *Francois champi* است، در اواخر کار پروست در زمان تسخیر شده، در کتابخانه گرمانت است. ترکیبی است غیرارادی از دو وضعیت جداگانه که بنظر می‌رسد موقتاً اضطراب، فاصله زمانی و هویت را از میان برمی‌دارد. آنچه ماسینیون پیر می‌دانست یکسان بودن ماده کار خود با هنر ژاپونی بود، چون او یک مجسمه‌ساز بود. آنچه که پسر از الهام به دست می‌آورد، مستقیماً از سخن گفتن و زبان است و از آنجا که او یک زبانشناس است، می‌خواهد ببیند در یک متن زبان خارجی چه چیزهایی در کلمات است که گواه برحضور و دربرگیرنده

الوهیتی است که این کلمات آن الوهیت را برزبان جاری می‌سازند ولی ماسینیون علاقه به اندیشه مدرن ندارد چه این اندیشه با خود الهامی ندارد و آن را در آثار خویش هم‌خاطر نشان می‌سازد. در مقایسه به شرح سارتر بر والری می‌توانیم بگوئیم ماسینیون یک انسان معنوی بود، اما نه این که هر انسان معنوی ماسینیون است. به این پرسش که چه چیزی کار او را از ابتدا تا انتها قدرتی مستمر و هویتی مشخص بخشیده است، پاسخی با اصطلاحات روشنفکرانه می‌توان داد. بدون آنکه ماسینیون را ساده کرده یا تنزلش دهیم، می‌توانیم بگوئیم که اگر برای رنان، زبان و فرهنگ می‌تواند بازشناسی در یک قالب زمانی به عنوان یک گونه‌شناسی در دورانهای تاریخی مطرح شود در آثار ماسینیون مشکلات زبان و رسالت‌های زبانشناسی در چارچوب فاصله‌های مکانی* ملاحظه شود، یعنی جنبه‌های مکان‌شناسی، فاصله تفاوتهای جغرافیایی، روح مکانهایی که توسط قلمروهای سیاسی از یکدیگر جدا شده و وظیفه پژوهشگر آن است که تا آنجا که ممکن است ابتدا آنها را دقیقاً ترسیم کرده و سپس به این یا آن صورت، مورد ملاحظه قرار داده و بر این تفاوت‌ها غلبه کند. زیرساخت موجز آثار گسترده ماسینیون حضور همه‌جایی مکان است، یعنی واقعیتِ وجود هویت‌های متفاوت حتی در لحظات درک الهام و اشراق. سرانجام، به عبارت دیگر ماسینیون می‌کوشد تا که فاصله میان اسلام و مسیحیت را به عنوان صورتی از فاصله میان انسان و خدا یا میان کلمه و روح، تجربه نماید.

چنین است که ماسینیون، اسلام را به عنوان موضوعی فی‌نفسه مورد بررسی قرار نمی‌دهد، بلکه به عنوان یک پدیده متغیر که در عربستان، اندونزی و مراکش درک می‌شود، اما برای مثال در فرانسه و انگلستان آن‌طور درک نمی‌شود، مشاهده می‌کند. تقریباً به همین صورت است که مالارمه می‌کوشد زبان را همنواخت کننده سپید و سیاه بشناسد و پروست می‌کوشد تا شگردی بیابد که فاصله میان گذشته و حال را با تجربه‌ورزی در پیمودن فضای میان آن‌دو و حفظ هویت آنها، کاهش دهد. شیوه ماسینیون تنها از خوی شفقت و اعتقاد مسیحی مایه ندارد بلکه از

* Spatial

زیبایی‌شناسی نمادگرایی اواخر قرن نوزدهم که در آن یک شیئی در زبان با غیاب خویش همزیستی می‌کند، از مکتبی که در آن قرار دادن و برداشتن اشیاء ـ بازی میان جانشینان ـ چیزی که زبان تجسم آن را به‌عهده دارد، نیز منبعث است.

مثالهای بی‌شماری از این امر در آثار ماسینیون وجود دارد. حتی یک مرور سریع به بعضی از این نمونه‌ها از شیوه کار او تصویر کاملی به‌دست می‌دهد علاقه او به حلاج یکی از بارزترین نمونه‌ها است تا آنجا که حلاج قهرمان پرتوان آثار اوست ـ منصور حلاج یکی از عرفای مسلمان قرن دهم هجری در بغداد، از قدیسینی بود که به علت آنکه نه تنها جسارت ارتباط مستقیم با خداوند پیدا کرده بود بلکه از خویشتن نیز به نام حق یاد می‌کرد؛ چیزی شبیه تجسد و حلول خداوند در وجود مسیح در اعتقادات کلی همه مسیحیان، که البته شهید گردید. نه تنها حلاج خود بازتابی از جانشین شدن چیزی به‌جای چیز دیگر، در انسانی واحد داشت (انسان با الوهیت؛ اناالحق گویی حلاج) بلکه در تجربیات حلاج مسلمان، گرچه در یک فاصله بسیار دور، تناظری با فوران احساسات کلامی مسیحیان اروپایی دیده می‌شد. تجربه عرفانی و شیوه‌های تصنیع ادبی، اثری از ماسینیون، منتشره در ۱۹۳۷، موجود است که در آن ماسینیون شیوه‌های عبارت‌پردازی اروپایی نویسندگانی چون اکهارت و جان‌کراس و کلودل را با شعرای مؤمن مسلمان مقایسه می‌کند. نکته درباره این مقایسه‌ها تنها این نیست که نشان‌دهنده شباهت‌هایی در بیان و کلام است بلکه به‌رغم «تفاوتهای» شرایط جغرافیایی که آنها را از یکدیگر جدا می‌سازد، شباهت‌ها بسیار عمیق و دقیق است. ولی حتی در تحلیل از مقابله‌های عرفانی اروپایی و مشرق با الوهیت، ماسینیون آنچه را که من مکان‌شناسی تضادها می‌نامم حفظ می‌کند: او کمتر علاقه به وحدت کامل انسان با خدا دارد تا چالش عارفانه میان انسان و خدا و انسان و انسان که در این میدان آنچه که انسان از دست می‌دهد [فنای] هویت خویشتن در خدا است.

ماسینیون می‌گوید تاریخ ساخته شده زنجیره‌ای از گواهی‌های انسان در محضر خدا است که انتشار آن در سراسر اروپا و شرق یکسان است، و شرق و غرب میانجی یکدیگر و جانشین یکدیگرند. جانشینی خود دربرگیرنده سلسله‌ای بی‌پایان از باز ـ جانشینی است که در آن جریانی بی‌وقفه همواره جای جریانی دیگر

قرار می‌گیرد. برای ماسینیون، اسلام به‌رغم ظهور گاهگاهی مردانی چون حلاج و به‌رغم آنکه مذهبی ابراهیمی است، می‌تواند جانشین ناقص مسیحیت [تکمیل‌کننده] غربی در شرق باشد. بنظر او اسلام جانشین مسیحیت است و مسیحیت جانشین اسلام. در دیدگاه ماسینیون، هویت اسلامی عبارتست از مقاومت در برابر تجسد الوهیت و در نهایت آشتی‌ناپذیری رودررو در این مسأله با مسیحیت. بدین علت بود که مذهب مسیح او را به خود جذب کرده و در عین حال در برابر آن مقاومت می‌ورزد، گرچه ـ و در اینجا اثر نبوغ خارق‌العاده‌اش مشاهده می‌شود ـ او کار زبانشناختی خود را به مثابه دانش مهر و شفقت، به مثابه تدارک جایگاهی برای تماس اسلام و مسیحیت و اینکه جانشین یکدیگر شوند و در همان حال عملاً فاصله خود را حفظ کنند ترسیم می‌کند. از اینها گذشته یک گروه عبادی خاص که «فرقه بدلیه» نام گرفت تأسیس کرد که در «متن تعهدات» آن اعلام شده بود «بدلیه نیازمند اعتبار عمیقی است که از راه همدلی هوشمندانه نسبت به موجودیت خانواده‌ها، نسل‌های حاضر و گذشته مسلمانان حاصل شده باشد» زیرساخت انگاره جانشینی، برابر نهاد همیشه حاضری است میان چیزهایی که جانشین یکدیگر شده‌اند مسیح به عنوان یک قربانی وضوحاً اولین جانشین است، چه از یکطرف او فدای همه بشریت شد و از سوی دیگر [پسر] خدا است. مسیحیت به عنوان یک نظام ایمانی، عبادی، یک نظام زبانی برمبنای همین همنهادهای اساسی است که ساخته شده است. جسارت شیوه ماسینیون در آن است که این برابر نهادهای مذهبی* و این جانشین را از مذهب به قلمرو زبان متصل کرده و از آنجا به حوزه زبان عربی و اسلام: چه زبان هم‌نوعی «زیارت» است و هم «تغییر مکان معنوی» زیرا ما تنها با شرح و بیان توسط زبان است که امکان می‌یابیم بطرف «دیگری» برویم و با این دیگری شخص غائب را درک کنیم، سوم شخص غائب، الغایب که دستوریان زبان عرب آن را او می‌دانند و این همه را در زبان برای آن انجام می‌دهیم که این ذوات یکدیگر را بشناسد و یکدیگر را کشف و شناسایی کنند. از راه زبان است که میسر می‌شود ما به وجود او گواهی دهیم، چه او زمانی حقیقت دارد

* riligious antithesis

که به فرمان دل او را بپذیریم، و این کلمه کُنْ است که در قران کریم هشت بار آمده است و همواره برای [تحقق] کلام خداوند و [وجود] عیسی‌ابن‌مریم و روز قیامت آورده شده است[۲۶]» ماسینیون بازهم پیشتر می‌رود و این‌بار از مالارمه نقل می‌کند. به یک معنی می‌گوید که کلمات دلالت بر غیبت و و فقدانِ *(Manque)* چیزی دارند اما در زبان عربی اهمیت کلام در گفتار شفاهی این است که با آن شهادت داده می‌شود و سرانجام در شکل دستوری خود کسی که شهادت می‌دهد «شهید» است. شهادت دادن یعنی سخن گفتن و سخن گفتن یعنی حرکت از خویش به طرف دیگری، تغییرمکان دادن برای گام برداشتن بسوی دیگری که دشمن است یا میهمان و همچنین شهادت عبارتست ازگواهی به وجود شخص غائب که عدم حضور آن در برابر حضور تو قرار می‌گیرد. از قضا طنز قضیه این است که تو هرگز نمی‌توانی مستقیماً با دیگری روبرو شوی، در بهترین صورت خود، گواهی تو می‌تواند با وجود دیگری انطباق پیداکند و این کاری است که زبان انجام می‌دهد و جنبه برابر نهاد دارد ـ یعنی وجود حاضر و غائب به جز در مورد شهید (شخص شهادت یافته) که خود شخص به‌خاطر دیگری است که محو می‌شود که این دیگری نسبت به عشق شهید سخت در دوردست او قرارگرفته است و در اینجا او بیش از همیشه دیگری است؛ غائب است. این نهایت ایثار، نهایت موهبت‌الاهی و بدیهی است حدّنهایی برابر نهادهاست [برابر نهاد غائب و حاضر. م]، خلوص جانگداز منصور حلاج است، رسوایی بشری همراه با عشق‌الاهی که کفرگویی‌اش به او جرأت گام برداشتن از قلمرو اسلام بسوی مسیحیت و ملکوت آسمان داد. همان‌طور که پیردوفاکو می‌گوید: «وقتی که خدا شاهدی حتی در حقیرترین و پیش‌افتاده‌ترین میدانهای هستی انتخاب می‌کند او را درنظر دیگران تبدیل به موجودی غیرقابل شناخت و مورد کینه می‌کند[۲۷]»

تمام نوشته‌های ماسینیون منظومه‌ای از تصورات ذهنی گردِ این انگاره‌ها است. زبان عربی دنیای بسته‌ای است «با معدودی ستاره‌های درخشان در آن، محققی که در آن وارد می‌شود در عین این‌که در خانه خویش است، در همان حال از جهان خویش به دور افتاده است[۲۸]» این است که دو روی اصلی این سکه عبارتست از میهمان و میزبان. بیاد داشته باشید که اینجا همواره برابر نهادهایی(آنتی تز) است که

می‌بایست با آنها روبرو شد. برابر نهادهایی که قطب‌های آنها اجازه می‌دهد شخص فاصله میان زبان تا مذهب را پیموده و بازگردد: از عربی به فرانسه از اسلام به مسیحیت و بازگشت. و در هر قطب همنهادها بازهم همنهادهایی هستند ـ برای مثال در زبان عربی تفاوتهایی بیان می‌شود که این تفاوتها تنها با تکیه برکلمات و یا [کلمات تکیه‌دار] مشخص می‌شود. سجیه‌پردازی ماسینیون از زبان عربی این است که این زبان اساساً زبان تراکم و گسستگی است که در آن مصوّتهای هر سطر، بدنه زبان محسوب شده و اِعراب بالا و پایین کلمات روح زبانند و این همه جزیی از برابر نهادهای متناوب حاضر و غائب در این زبان است. تجربه‌های مذهبی و مناسک دینی که مخصوصاً ماسینیون به آنها توجه دارد برای مثال (مباهله*) همان تشریفات جانشینی و مقابله‌اند. مشابهتاً سبک خود ماسینیون نیز به همان اندازه موضوع اصلی اثر او سبکی ناپیوسته و گسسته است ـ بدون تردید یکی از مهمترین سبک‌های فرانسوی قرن ـ گویی دائماً می‌خواهد فاصله و تناوب میان حاضر و غائب تناقض میان همدلی و بیگانگی، انگیزه جذب و دفع، موهبت و لعنت، او را اهریمنی و عشق یزدانی را تجسیم بخشد. از همه بالاتر ما، در ماسینیون تناوب پیوستار فاصله و نزدیکی میان اسلام و مسیحیت که همواره آثار او را غنی ساخته و اندیشه مبنایی جانشینی و جاذبه و دافعه را مشاهده می‌کنیم. علاوه بر این در قالب کلمات جادویی که کارش راندن ابلیس است، در آثار فلسفی خود ماسینیون انگاره جانشینی پرمهر و شفقت و ایثارگونه رنج کشیدن را اقرار داده است بدیهی است که شکل اساسی آن‌که تصلیب عیسی و شکل اولیه یونانی آن فارماکوس [قربانی شدن یک فردبرای نجات یک شهر. م] است و بدیهی است که صورت اسلامی آن وجودِ ابدال یا مردان خدا است.

احتمال دارد که عقیده قربانی و فدا شدن در آثار ماسینیون از ژرف‌دومیستر و آلفردلویزی گرفته شده باشد معذالک او به این اعتقادات شکل خاص خود را

---

* مباهله، لعنت و نفرین کردن. «در کشف‌الاسرار آمده است: مباهلت آن بود که دو تن یا دو قوم به‌کوشش مستقصیٰ یکدیگر را بنفریبند و از خدای عزوجل لعنت خواهند از دو قوم بر آنکه دروغزنان است...» بدیهی است در یک مورد میان مسلمانان و مسیحیان در صدر اسلام با مباهله صلح برقرار گردید. به کشف‌الاسرار میبدی رجوع شود. مترجم.

بخشیده است. اگر یک کلمه در آن واحد هم حضور دارد و هم غیاب، آنگاه شخص می‌تواند بگوید آن کس که برای جامعه‌اش رنج می‌برد و رنج او به قول ماسینیون «از شفقت است که رنج از او می‌تراود»، در آن واحد هم خوب و هم بد است قربانی و قهرمان است، بیگانه است و هموطن، مطرود است و میهمان پذیرفته شده‌ای است، خلاصه «حضور حاضر و غائب» است در تمام دوران فعالیت خود، ماسینیون بصورتی فعّال نه تنها دست‌اندرکار تحقیق در اسلام بود بلکه همچنین در کار رنجدیدگان، شهدا، پناهندگان، محکومان و کارگران مهاجر به فرانسه بود، گرچه در همان حال محققی بسیار بزرگ درکار زبانشناسی، خواننده‌ای معتبر درکار قرائت متون دشوار و مفسر مهم سایر مذاهب و شخصیت بسیار معترض اجتماعی نیز باقی ماند. هم اسلام و هم زبان عربی در او شفقت مسیحی را برانگیخت تا که برخلاف سایر شرقشناسان قرن، بکوشد تا که از این هر دو استنباطی دقیق داشته باشد. او در یک مورد گفته است که اغلب زبانشناسان قرن نوزدهم کارشان را با نفرت از زبان‌های مورد مطالعه‌شان پایان داده‌اند. رسالت زبانشناسی او برخلاف رنان براین عهد استواربود که این بیزاری راتکرارنکرده، بیگانگی رابه‌مهرتبدیل نماید.

با اینهمه چیزی شگفت درباره معجونی چنان سکرآور در وجودی چنان خارق‌العاده، پربار و ذهنیتی سخت خلّاق، وجود دارد، ذهنیتی که بر شهادت، بر رسوایی و ملامت‌ها بر رنجهای بدون سود بر سیروسلوکهای نومیدانه، بر مرگ، بر صحرا، برغار، بر زندان، بر فرقه‌ها و شب‌ها و تاریکی‌ها نابوده‌ها و غیبت‌ها چشم دوخته است. شاید میراث پدرخوانده ماسینیون، هیوسمانس*، زیاده بر او اسرار هویداکرده است. ژاک‌برک حق داردکه گفته است ماسینیون شرقشناسی را آنجا برد که هگل فلسفه را به مرزهای مطلق خود و نیز باز حق دارد که می‌گوید وابستگی ماسینیون به حضرت ابراهیم به عنوان یک سامی ـ عوری [زادگاه حضرت ابراهیم اور یا عور در بین‌النهرین باستان] می‌بایست با یک تزریق هراکلیتی [دیالک‌تیک یونانی ـ اروپایی؟] تعادل پیدا کند ماسینیون خود از زنجیرهایی که توسط رنان به دست‌وپای شرقشناسی بسته شده و او آنها را باز کرده بود، به خوبی آگاه بود. او

* رمان‌نویس فرانسوی

اغلب ارجاعاتی به خشک‌اندیشی‌های رنان داشت و مخالفت خودرا با قوم مداری تنگ‌نظر و منطق‌تراشی او ابراز داشته بود، حتی کار بیزاری طبیعی خود از این‌گونه [نظریه‌ها] را بدانجا رسانده که با نوه رنان، ارنست پیشاری که عارفی ضد رنان‌گرایی بود طرح دوستی ریخته بود.

رنان و ماسینیون دو قطب مخالف یکدیگر در شرقشناسی‌اند: رنان یک زبانشناس در مقام قاضی است، محققی فرانسوی که مذاهبی چون اسلام را در بررسیهای خود به دیده تحقیر می‌نگرد و نه تنها به اعتبار مرجعیت علمی اروپایی سخن می‌گوید بلکه سخنگوی نهادهای بزرگ فرهنگی اروپا است؛ ماسینیون زبانشناسی است میهمان، مسافر معنویِ خارق‌العاده، آدمی است که ـ با استفاده از کلمات هاپکینز درباره دانس اسکوتوس، نادرترین شارح پرخون و رگی است که غرب تاکنون درباره تمدن اسلامی پدید آورده است.

حال یک نکته نهایی انتقادی نیز می‌بایست مطرح شود: این مطلب بسیار گفته شده است که رنان و ماسینیون به عنوان شرقشناس، مخالف و متخاصم یکدیگرند اما آیا می‌توانند به عنوان جانشین هم برای یکدیگر باشند؟ کلید اصلی در مورد رنان، البته که اختلاف و مغایرت است ـ اختلاف رنان با مذهب و با شرق. کلید اصلی در آثار ماسینیون نیز اختلاف است اما او به اختلاف رنگ مهر و شفقت می‌زند ـ مِهر و همدلی او با اسلام که درباره آن فوکو* ۱۹۱۵ به او گفته بود علّت آن از اینجا است که (در روبرو شدن با مسلمانان، پروردگار برای هردوی ما نسبت به آنان وظیفه‌ای قائل شده است) اما از آنجا که هر دو مرد حصار حائل میان شرق و غرب که بر آن اساس، شرقشناسی به عنوان یک رشته عالمانه.ساخته شده پذیرفته‌اند، این‌دو می‌توانند به عنوان جانشینان، به عنوان ابدال (در این‌جا بدل یکدیگر. م) دو روی یک سکه محسوب شوند. هردو تن کار خود را در قالب ساختاری انجام می‌دهند که ما آن را مطالعات شرقی می‌نامیم. هر دو معتقدند که فرهنگ اروپایی ـ فرانسوی این مطالعات را به آنها ارزانی داشته و آنها را تقویت نموده است. پرسشی که از کنار یکدیگر قرار دادن آثار اینان پیش می‌آید، همان

* Foucauld، با میشل فوکو اشتباه نشود.

پرسشی است که شرقشناسی خود واقعاً ادعای پاسخ تمام و کمال آن را دارد - مسأله شرق. منبع کار هر دو یک امر حیرت‌آور است اسلام، که یکی (رنان) سعی بر رد آن دارد و دیگری (ماسینیون) کوشش پیوستار و بی‌وقفه‌ای که آن را از دست خود، نجاتش دهد. در هیچ یک از دو حالت، شرقشناس نسبت به شیوه خود جنبه انتقادی نداشته و نظام خود را به صورتی انتقادی مشاهده نمی‌کند و نه آن را در یک منظر و دیدگاه سکولاریستی قرار می‌دهد، جایی که سایر مسایل مهم دیگر جایگاه خویش را دارد - مسایلی چون کار انسانی، قدرت، مسایل زنان و مردان در جامعه - و می‌توان بدانها توجه نمود.

درباره وضعیت شرقشناسی ماسینیون و رنان به عنوان یک دانش انتقادی، آوردن توصیف طنزآمیزی از لوکاچ بی‌نتیجه نیست: هردو «در موقعیت آن منتقد افسانه‌ای در هندوستان‌اند که با یک داستان قدیمی مبنی بر این که کره زمین بر روی یک فیل قرار گرفته است، مواجه بود. او سَرِ پرسشهای انتقادی را باز کرد: فیل برروی چه چیزی قرار گرفته است؟ وقتی که «منتقد» پاسخی شنید که فیل روی لاک‌پشت قرار گرفته است، خیالش راحت شد و رضایت‌خاطر اعلام کرد. تردید نیست که اگر می‌خواست دنبال کار را بگیرد و آشکارا پرسشهای «انتقادی» را ادامه دهد لابد دست منتقد را حیوان معجزه‌گر سومی می‌گرفت. او برای سؤال اصلی، هنوز نتوانسته بود که راه‌حلی و پاسخی پیدا کند[۳۱]»

## پایان سخن و نقد مذهبی

مفهوم شرقی، مانند قطب مخالفش مفهوم غربی در برابر آنچه که من آن را نقد عرفی نامیده‌ام کارکردی بازدارنده داشته است. شرقشناسی، گفتمانی مایه گرفته از شرق و متکی بر آن است. سخن گفتن از چنین ایده‌های مهم و موضوعات مشترکی که این ایده‌ها با مقولات مذهبی دارند، گفتن این نکته هم هست که هر یک از آنها می‌تواند به عنوان یک عامل بن‌بست، وقفه در پژوهشهای انسانی و نقادی به‌شمار رفته و تقلایی برای تمکین نسبت به مراجعی فوق انسانی، فوق طبیعی و آن ـ دنیایی به حساب آید. علاوه بر این مذهب نیز مانند فرهنگ به ما نظامهای قدرت و کانونهای نظم را که تاثیر مرتب آنها حاصلش اجبار به سرپیچی یا اطاعت است عرضه می‌دارد. این امر به‌نوبه خود باعث پدید آمدن تمایلات جمعی می‌شود تمایلاتی که نتایج اجتماعی و فکری آن اغلب فاجعه‌آمیز است. دوام چنین پدیده‌ها و سایر پدیده‌های مذهبی ـ فرهنگی گواه بسیار بر ضرورت چیزهایی است که بنظر می‌رسد ضرورت چهره زندگی انسان است، نیاز به اطمینان، نیاز به وحدت گروهی و احساس تعلق داشتن به یک جامعه، بدیهی است پاره‌ای اوقات این امور سودمند است. معذالک این نیز درست است که آنچه یک گرایش عرفی را قادر می‌سازد ـ مفهوم تاریخی و مؤلدیت انسان همراه شکاکیتی سالم در مورد تمام بُتهای رسمی که مورد ستایش فرهنگ و نظام‌اند ـ هرگاه منحصراً از طریق نظری و توسل به مرجعیتِ اقتدار عمل کند، اگر نگوییم قلع‌وقمع می‌شود، حداقل روبه

انحطاط می‌گذارد.

میان آنچه که ویکو در کتاب دانش نو وصف آن را به عنوان دنیای پیچیده، همگون و «غیرمذهبی» ملتها می‌کند و آنچه را در برابر به عنوان قلمرو مقدس تاریخ مشخص می‌سازد، تفاوت این است که اولی، متولد می‌شود، در راههای متفاوتی متکامل می‌شود، بسوی شماری از فرازها و اوج‌ها حرکت می‌کند، متلاشی می‌شود و سپس دوباره برمی‌خیزد. همه این چیزها به شیوه‌ای می‌تواند مورد تحقیق قرار گیرد، زیرا تاریخ‌نگاران و اکنون دانشمندان، انسانها هستند و تاریخ را در زمینه‌ای که توسط انسان، مردان و زنان ساخته شده می‌شناسند. ویکو می‌گوید دانندگی سازندگی است و آدمی جماعت هرآنچه را واقعاً می‌تواند بداند، که حقیقتاً آن را ساخته باشد که این ساخته‌ها، ساخته‌هایی تاریخی، اجتماعی و مادی و عرفی است. اما تاریخ مقدس را خداوند ساخته است و از اینرو واقعاً نمی‌تواند دانسته شود، هرچند که ویکو در عصر کشیش‌بازی از آن نوع که او زندگی می‌کرد، به‌خوبی می‌دانست که خداوند را می‌بایست حرمت گذشت و با صدای بلند او را ستایش کرد[1].

در زمان ما استحاله شگفت‌انگیزی پدید آمده است که توسط آن دنیای مادی و عرفی ـ بویژه کوششهای انسانی که منتهی به تولید متون ادبی می‌شود ـ نه خود را کاملاً انسانی معرفی می‌کند و نه کاملاً در چارچوب مفاهیم و ملازمات انسانی قابل درک است. صرفاً دلیل این دگرگونی به خردستیزی مربوط نمی‌شود (گرچه نمونه‌های فراوانی از آن وجود داشته است) و نه به ساده‌کردن‌های افراطی، چه دیدگاههای سکولاریسم خالص نسبت به واقعیت، هیچ‌گونه حمایت و ضمانتی از این دو موضوع دربر ندارد. آنچه که در این زمینه اهمیت دارد افزایش بیشتر چنگ در انداختن به مسایل فرابشری، رمزگرایی و رازپردازی است. همان‌طور که گفتم، تعمیم‌های سخت پیچیده و مبهمی مانند شرق، اسلام، کمونیسم، تروریسم نقش مؤثر روزافزونی در «دیگری» مانویِ شکل متألهانه شده معاصربازی می‌کند و این

---

۱ـ این نظر ادوارد سعید شاید کاملاً قابل قبول نباشد، دایرةالمعارف فلسفه **پل‌ادواردز** با پذیرش «تاریخی بودن» و اتکای بیش از حد **ویکو** به انسان معذالک او را «کاتولیک مؤمنی» به شمار آورده است. م

روزافزونی نشانه این نکته است که چگونه مقولات مذهبی قویاً گفتمان‌هایی که متعلق به دنیای عرفی و تاریخی است تحت تاثیر قرار می‌دهد.

اما مذهب از راههای دیگری نیز بازگشته است، واضح‌ترین آن در آثار پیشتازان سابق سکولاریسم (مانند دانیل‌بل و ویلیام‌بارت) است که در نظر ایشان اکنون چنین می‌نماید که جهان تاریخی ـ اجتماعی مردان و زنان واقعی نیازمند نوعی مُسکن مذهبی است. این وضع جدید به صورتی سطحی یادآور، اما یادآور بسیار ناشیانه، آرمانشهرگرایی ارنست‌بلوخ است که آثار او کوششی بود تا که اعتقاد به هزارهٔ [ظهور و دادگری مسیح و دربند کشیدن شیطان] را در واقعیت زندگی روزمره تغییرشکل داده، مسخ نماید. آنچه که امروز شخص به عنوان مذهب ملاحظه می‌کند*، نتیجه‌ای برآمده از فرسودگی، تسلی‌یابی و سرخوردگی است؛ شکل آن هم در نظریه وهم در عمل انتقادی مجموعه گوناگونی است از عدم تفکر، سرگردانی و تناقض همراه با همنوایی با فرامین‌الاهی، اندیشه‌های جادویی و متون مقدس.

انسان هنگامی که می‌بیند منتقدان بانفوذی، کتابهای مهمی را با عناوین تکوین رازمندی، رمزبزرگ، قبالا** و نقد، خشونت و تقدس، ساختارزدایی و الاهیات، منتشر می‌کنند متوجه می‌شود که در قلب جریان معنی‌داری قرارگرفته است. حتی قرائت تجدیدنظرطلبانه در آثار منتقدان پیشین و نظریه‌های انتقادی ـ مثلاً گرایش تازه درباره والتربنیامین نه به عنوان یک مارکسیست بلکه به عنوان یک عارف ـ رمزگرا ـ یا روایاتی از مواضع شناخته شده سخت رادیکالی همچون مارکسیسم، فمنیسم و روانکاوی که حال تکیه بر زندگی خصوصی و جهان بسته در برابر زندگی اجتماعی و جهان باز می‌نماید ـ همه اینها را نیز می‌بایست به عنوان بخشی از همان گرایش به جانب مذهب به حساب آورد. چشم‌انداز مارشال‌مک‌لوهان از آرمانشهر صنعتی و «قبیله‌گرایی» مجدد که همراه آن است، باز هم دلالت مشخصی بر این وضع اساساً غیرانتقادی مذهبی است. من تصور می‌کنم همه اینها بیانگر ترجیح غایی تأمین

* ظاهراً منظور ادوارد سعید برخی نحله‌های مذهب در غرب است. م

** یک کتاب عرفانی یهودی. م

حفاظت از نظامهای اعتقادی است (هر اندازه که این نظامها عجیب به نظر رسند) نه در جهت فعالیتهای انتقادی و تلاشهای آگاهانه.

بهای این دگرگونی که از چهار دهه پیش در نقد جدید به صورتی غیرتاریخی، بصورتی مذهبی و زیبایی‌شناختی آغاز شد، تأملی نادلپذیر را پیش‌رو می‌آورد. اکنون زبانهای خاص قالبی نقد ادبی بی‌شماری به بازار آمده است، که بسیاری از آنها غیرقابل فهم، تعمداً ابهام‌آمیز و غیرمنطقی‌اند. کمتر کسی از آنانی که چنین زبانهای اختصاصی را به کار می‌گیرند با این سخن رولان‌بارت موافقند که زبان‌های اختصاصی غالباً بسوی نوعی «تقلیل‌گرایی و عدم اقناع دیگران» می‌لغزد: بدون تردید در سرتاسر مقوله شرقشناسی چنین گرایشی وجود دارد و در عین حال چنین زبانی در ساختارزدایی و نشانه‌شناسی نیز به‌کارگرفته می‌شود. به جای تشخیص و تمایز و ارزیابی، دست به تقسیم کار شدید فکری شده‌ایم؛ هدفهایی که توجه منتقدان را به خود جلب کرده است، هدفهایی سخت انسان‌زدایی شده غیرمعمول و افراطی است، در حالی که مباحث روشنفکرانه شاید به‌صورت تک‌گویی و محاکاتی با صدای بلند در دالان تنگ سرپوشیده‌ای درآمده است. از همه اسفبارتر رشد شباهتها میان محافظه‌کاران نو سیاسی دو آتشه و منتقدان دارای تمایلات مذهبی است که برای هر دو این دسته شرایط خصوصی‌سازی زندگی اجتماعی و مقولات فرهنگی با اعتقاد به شبکهٔ مِهر برانگیز شبه ـ خدایی «بازار» امکان‌پذیر است. از همه اینها گذشته نقد و سنجشگری سرگشته در کار خود خدمت به سیاست دنیایی که در آن زندگی می‌کند را ناهشیارانه و شاید هم هشیارانه رد می‌کند. منتقد مدرن که زمانی روشنفکری اندیشمند بود، اکنون در بدترین مفهوم آن یک کارمند است. چگونه مقولات انتقادی و گفتمان‌های آن‌هابار دیگر به صورتی فراگیر دست به کاری کارستان خواهد زد، بنظر من جدی‌ترین پرسشی که منتقدان باید از یکدیگر داشته باشند، این است.

## گفتگو با ادوارد سعید*

ج.و. ادوارد، می‌توانی درباره شهر قاهره و اهمیت اساسی آن از لحاظ فرهنگی و سیاسی در ساخت مرحله کودکی تو و هم‌چنین به عنوان شالوده اندیشه بزرگشهری *[Metropolitain]* خویش، برای ما چیزهایی بگویی.

سعید. بیشتر، این سالهای آغازین زندگی در قاهره به عبارت دیگر؛ بازگشت به گذشته، همواره زندگی در قاهره را در نظرم به صورت یک انتخاب دلپذیر و بزرگ برای من آدمی که نه تنها در شهرهای بزرگ غرب چون نیویورک روزگار گذرانده بلکه در لندن و پاریس نیز رحل اقامت افکنده، درمی‌آورد. در خلال پَرسه درگذشته، این هیکل عظیم [قاهره] و حداقل در نظر من هضم ناشدنی در شرق مدیترانه، قطب متضاد، شهر اسکندریه است. به علّت حضور جماعات خارجی، تعداد کثیری یونانی، فرانسوی، ایتالیایی، ارمنی و یهودی هم در ادبیات و هم در زندگینامه شخصی من اسکندریه دریچه‌ای بر غرب محسوب می‌شود. بدیهی است که در مقولات ادبی این اسکندریه است که بازتاب قوی‌تری از غرب را عرضه می‌کند تا قاهره.

با این حال هرگز با اسکندریه کنار نیامدم. چه، این شهر هیچگاه آن جوهر اقتدار و قوت بی‌درو پیکری که قاهره دارا است، ندارد. در چنین چارچوبی است که قاهره یک بدیل، یک جانشین و انتخابی برای من به‌شمار می‌رود. و اما قاهره، در خاطره گرائیهای دیرپایم درباره آن، به

---

* گفتگوگران، جنیفرویک *Jennifer Wick* دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه نیویورک و میشائیل اسپرینکر *Michael Sprinker* استاد زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه ایالتی نیویورک و ویراستار مقالات متعددی درباره سعید. م.

دو شهر تقسیم می‌شود، یکی شهر اهرام و ابوالهول، و همه آنچه که ابعاد فرعونیش را علایق غربیها آشکار می‌سازد، به‌ویژه از سادات به بعد. سادات مخصوصاً بر این نکته [جلب علایق غربیها. م] با راه انداختن نمایشگاهی باستانشناختی درباره فرعون توتانخامون در امریکا، تاکید داشت که به یک معنا مصر باستان راکشوری جداگانه و کالایی جالب توجه غربیان به سبکی نو، جلوه دهد. باری در عین حال مصر دیگری هم وجود دارد، مصری که به تصور من برای بیگانگان درک ناشدنی، و به هم ریخته و ناخوانده است و در ذهن من جز پناهگاه تجربه‌ورزیهای مسلمانان، اعراب و ضداستعمارگران که بخشی هم برای خارجیان دست‌نایافتنی است، نمی‌باشد. معذالک در درون همین شهر هم، می‌توان محله‌های بسیار ویژه‌ای همچون جزیره‌ای که من در آن پرورش پیدا کردم یافت، *Zamalek* مکانی اساساً اروپایی‌مآب که خانواده‌هایی مانند خانواده من در آن زندگی می‌کردند: جایگاه اهالی شرق مدیترانه، اقلیت‌ها، مهاجرین، طبقات ممتاز.

قاهره جاهای دیگری هم دارد مانند منطقه پارک‌شهر، جایی که سفارتخانه‌های خارجی متمرکز است، جایی که سفارت انگلستان از سال ۱۸۸۵ تا ۱۹۵۲، سالهای اشغالگری انگلیس به مثابه مهار کننده موازنه قدرت در برابر دربار مصر به حساب می‌آمد. سفیر انگلستان شخصیت برجسته این بخش بود و مظهر آن لرد کرامر، آن کس که یار همه آنهایی بود که با نهضت ملی مصر سرمخالفت داشتند. بدیهی است همواره قاهره اسلامی عربی نیز حضور داشته است، سرشار از فرهنگهای قدرتمندی در ابعاد روزمره آن در محلاتی چون جمالیه، شبراع، بلاغ، عتبه، باب‌الکوک.

چیز دیگری که من در مورد قاهره به تازگی و به خوبی متوجه شدم این است که طی پانزده سال اخیر احساس نوعی جریان فکری در قاهره متمرکز شده است که در این جریان هویت فرهنگ مصری و انتقال تاریخی آن صاحب ضابطه گردیده است. در این مورد ادبیاتی نیز شکل گرفته که من اخیراً با آن آشنا شده‌ام. یکی از شخصیت‌های مهم چنین گفتمانی حسین فوزی جغرافیدان است که تصور می‌کنم تازگیها رئیس دانشگاه اسکندریه شد. انورعبدالملک در مورد این شخص در کتاب خود جامعه نظامی مصر کاربرد خلاقِ نظرات او را با صلاحیت تمام، نشان داده است. همچنین در این اواخر کتاب دیگری دریافت کردم که نویسنده آن نماینده مجلس مصر به نام میلادحنا است که در آن کتاب نیز او نشان می‌دهد که تصویر شخصیت فرد مصری و فرهنگ مصر چیزی جز آن است که غربیها تصور می‌کنند و آن را حاصل قرنها پیوستگی منسجم

می‌داند. اکنون تأکید چشمگیری بر یکپارچگی فرهنگی و تشخص و تمایز فرهنگ مصری و نیز خود مصر به عنوان یک پدیده، همراه با جدایی آن از فضای غربی وجود دارد. بعضی لفاظی‌ها تا حدودی پاسخی دشمن‌هراسانه به عرب‌گرایی دوران ناصریسم است، ناصر رهبری که بنظر می‌رسید مصر را به عنوان هسته مرکزی جهان عرب معرفی کرده بود. از این‌رو در ادبیاتی که من از آن سخن می‌گویم، در این مورد عقب‌نشینی شده است، اما همه محتوای این ادبیات، این نیست.

برگردیم به سالهای اولیه دلمشغولیهای من در قاهره: من در آنجا بزرگ شدم، بخش عمده نوجوانیم را در آنجا گذراندم ولی شگفتا که نه مانند یک مصری. تردید ندارم که هرگز خود را یک مصری حس نکردم، چیزی نامعمول در برابر پافشاری قاهره بر این نکته که می‌توانی در آن شهر بیگانه باشی و به هیچ روی تبعیضی تحقیرآمیز بر تو روا نشود و نه این که در خویش خصومتی که به لحاظ فرهنگی می‌توان آن را بیگانه‌هراسی نامید شخصیّت انسان را دربرگیرد و آن را بپوشاند. من این را حس نمی‌کردم اما در عین حال می‌دانستم از آنجا نیستم. نه این که این واقعاً نباشم، بلکه بدین علت که در قاهره شخص احساس می‌کند که این حضور نظام فرهنگی شهری سخت درهم تنیده و پیچیده آن است که مایلی قاهره یا مصر نام آن را بگذاری. من به این نظام هرگز متعلق نبودم هرچند در آن و بسیار نزدیک و در جوار آن بسر می‌بردم. وضعی کاملاً خاص. من همیشه راغب بودم بدانم چگونه این نظام در زبان خود را نشان می‌دهد، در گویش قاهره‌ای زبان مصری. همان نظامی که خود را در فیلمها، سپس در درامهای تلویزیونی، رادیویی نوشته‌های روزنامه‌ها و حتی ادبیات مردم‌پسند که سالها با آن دمخور بودم، نشان داده است.

آنچه که من قصد گفتن آن دارم تناقضی خاص است که در این شهر، با مرکزیت عظیم مدنی آن با ویژگیهای بزرگشهری آن با این موارد وجود دارد. (۱) جاذبه‌های شهری غربی در دل یک شهر شرقی (۲) تضاد با شهر اسکندریه، شهر بزرگ عالی شرق مدیترانه. با این همه حیرت‌آور است که قاهره شهری نیست که یکپارچگی خلق‌الساعه‌ای را بر آدمی تحمیل نماید. به عبارت دیگر در تصویر قاهره نوعی آرامش خیال ــ لااقل آن‌طور که من تصور می‌کنم ــ وجود دارد که هر نوع شیوه زندگی بدون دستپاچگی می‌تواند راه خود را در درون یک کل ادامه دهد. البته این نظر چیز مشخصی نیست بلکه به تجربه ثابت می‌شود. انواع تاریخ‌ها، سرگذشتها حضورها و وجودها در آنچه که من آن را راهی «طبیعی» می‌دانم با یکدیگر برخورد کرده و زندگی می‌کنند. برای من این امر شهریّت دلپذیری راترسیم می‌کند ــ نه پاریس، شهری که جسورانه برای مرکز

یک امپراتوری طراحی شده، و نه لندن با نمایش محتاطانه ماندگاریهایش بلکه قاهره بیشتر شهری است برای گفتگوی تاریخهای گوناگون، تاریخهای نیم نابوده و نیمی مانده که با یکدیگر درمی‌افتند، رقابت می‌کنند، اما در نظر من بیش از هر چیز با شیوه‌ای سحرآمیز با یکدیگر زندگی می‌کنند. افزون بر این قاهره در نظر من نماد ساز منظری زیباتر بر نگرش ما به تاریخ است و نه البته الزاماً نظاره‌ای طبقه‌بندی شده و شسته و رفته، یا بوسیله فراگیرندگی سیستمها و کلیّت فرآیندها، بلکه بیشتر با فهرست مشخصی که بتوان آن را بازسازی کرد. قاهره نیازمند تلاش مشخصی برای بازسازی و جمع‌وجور کردن است. حالا من نمونه تازه‌ای می‌آورم.

اخیراً که در قاهره بودم می‌خواستم چیزی درباره تحیه‌کاریوکا ستاره بزرگ رقص در سینما بنویسم. یکی از چیزهایی که برای نوشتن درباره او لازم بود به دست آورم مدارکی درباره موضوع این نوشته بود. به عبارت دیگر می‌خواستم فیلمهایی از او داشته باشم. خوب، از کجا می‌بایست این فیلمها را به دست آورم. زن مزبور، تحیه‌کاریوکا به تازگی طلاق گرفته بود. شوهر آخر او که سی سال از او کوچکتر بود او را ترک کرده و داروندار او را با خود برده بود. او به تنهایی در یک آپارتمان کوچک زندگی می‌کرد و شوهر ظاهراً همه فیلمها و شرح و تفصیلات درباره او و عکسهای او را با خود برده بود. نزد او هیچ چیز نبود. لاجرم همراه یک فیلمساز زن لبنانی که کارش مستندسازی بود به آرشیو سینمای مرکز شهر سری زدیم. این قصه‌ای که من می‌گویم تنها در قاهره می‌تواند اتفاق افتد. ما با یکدیگر به آپارتمانی قدم گذاشتیم که از محل ساختمانی که پدرم اداره‌اش در آنجا بود یک محله فاصله داشت. به هر حال من گفتم که در جستجوی مدارکی درباره فیلمهای تحیه‌کاریوکا هستم ــ خود تحیه به من گفته بود که در ۱۹۰ فیلم بازی کرده است ــ یک عالمه فیلم! ــ ولی کاشف به عمل آمد که درباره او ظاهراً هیچ منبع تصویری وجود خارجی ندارد. البته من قبلاً زنگ زده بودم که از آرشیو چه چیزهایی در دسترس من قرار دهند و خانمی هم که ظاهراً چیزهایی را برای مطالعه من فراهم کرده بود به عیادت دوستی در بیمارستان رفته، حاصل آنکه کشو میز او بسته بود و چیزی در دسترس قرار نگرفت. پس به خود گفتم «حتماً بایگانی اصلی بزرگتری باید که اینها از آنجا می‌آید!» مردی که آنجا بود گفت که می‌توانم به کتابخانه بروم و با هم بطرف کتابخانه رفتیم. کتابخانه‌ای که به اشکال اندازه کتابخانه خود من در اینجا بود. راهنما گفت: «بلی اینجا است کتاب‌ها و دفتر و دستک‌ها اینجا است» من گفتم «چگونه می‌توانم فیلمهائی که او [تحیه] در آنها نقش داشته است پیدا کنم؟» او گفت: «منظور شما این است که مثلاً لیستی داشته باشیم» «گفتم نه منظور کاتالوگی است به همراه شناسنامه فیلمها» او

گفت چیزی در این باره نمیداند و از بانویی که به نظر می‌رسید کتابدار است سؤال کرد «شما فهرستی از فیلمها تهیه می‌کنید؟» او گفت: «مثلاً چه فیلمهائی؟» گفتم: «بطور مثال فلان فیلم مشهور تحیه، پاسخ داد: «نه به این صورت فهرستی نداریم» گفتم: «خوب چه نوع فهرستی دارید» گفت: «ما لیست فیلمهایی که در مصر تهیه می‌شود داریم*» گفتم می‌توانم آن را ببینم گفت: «ولی ما فقط لیست فیلمها را تا سال ۱۹۲۷ داریم!» و سپس این آلبوم را به من داد. آلبومی که کاملاً پراکنده و قاراشمیش بود. سپس رو به مردی که به نظر می‌رسید می‌داند که کار من چیست کرده گفتم: «شغل شما چیست؟» گفت: «من یک منتقد فیلم هستم و در اینجاکار می‌کنم» گفتم: «شما از او فیلمی دارید؟» گفت: «فکر می‌کنم فیلمی از تحیه داشته باشم» و اضافه کرد که فعلاً روی رمان‌های نجیب محفوظ کار می‌کند، رمانهایی که از آنها فیلم ساخته شده است. بالاخره به دفتر کارش رفتم و او یک جعبه آلبوم حاوی ۶۰ فیلم یا بیشتر را پیش‌رو قرار داد و مشغول ورق زدن آنها شد و بالاخره یک فیلم پیدا کردیم. تحیه براساس یکی از رمانهای اواسط کار محفوظ در فیلم ظاهر شده بود و به همین علت این آقا این فیلم را در کشو خود گذاشته بود: من گفتم: «نام این فیلم چیست؟» او واقعاً نمی‌دانست به دنبال یادداشتی فیلم را این رو و آن‌رو کرد و بالاخره خط خود را نتوانست بخواند. او گفت که فیلم را به خاطر من پیدا کرده است. من گفتم: «فیلم در چه سالی تهیه شده است؟» که البته باز هم نمی‌دانست.

آنچه را که من واقعاً احساس کردم، نوعی بهم‌ریختگی متداول و روزمره و نیز بی‌اعتنایی کامل بود. خوب چه می‌شود گفت در مورد بی‌اطلاعی از همه چیزهایی که من در صدد تحقیق درباره آن‌ها بودم. اما این وضعی است که مردم عادتاً با آن زندگی می‌کنند. ولی این را بگویم اگر می‌خواهید سرگذشت قاهره را بنویسید و آن را بازسازی کنید احتمالاً می‌توانید، دلیلش این است: همان زن لبنانی که با من بود و سخت از این که من برای آنچه که می‌خواستم نتوانستم در آرشیو چیزی پیدا کنم ناراحت، همان زن به آرشیو بازگشت و یک روز تمام را در آن گذراند و برای کمک به من واقعاً کرامت به خرج داد. او حدود ۸۰ تا ۹۰ فیلم از تحیه کاریوکا را جمع‌آوری کرد و تسلیم من کرد. و همه این کارها را با دست انجام داد، کامپیوتری در کار نبود. بله واقعیت این است که همه این فیلمها آنجا بود ولی عملاً شما احساس نمی‌کردید آنجا است مسأله چگونه کشف کردن آنها است و این امر کم‌وبیش کاری فردی است، زیرا که تاریخ سینمای مصر که تا

* ظاهراً فیلمی که سعید نام برده، در خارج از مصر تهیه شده بود. م

همین اواخر تجربه اصلی کل جهان عرب در زمینه سینما بشمار می‌رفت هرگز با یک کار اجتماعی و بهتر گفته شود توسط مقامات اداری صورت نگرفته است و نمی‌توانسته هم صورت بگیرد. زیرساخت و سازمان این کار وجود ندارد. آنچه به جای آن وجود دارد همین کارستان‌های فردی است که حامی و پشتیبان یکدیگرند، گرچه به دلایل مختلف دست به کار می‌زنند ولی علایق مشترکی دارند.

ج.و. نوعی هرز رفتن [انتروپی *Entropy*] است اما از دست رفتنی در کار نیست.

سعید. بلی احساس از دست رفتن در کار نیست. احساس عدم موفقیت می‌کردم چون از این‌جا به قاهره رفتم، وقت معین و محدودی داشتم و مسایلی از این قبیل، اما در اقتصاد آن شهر اینها مسأله‌ای نیست.

ج.و در مسایل عمومی وضع به چه نحو است، مثلاً در سیاست؟

سعید. انواع ارتباطات و دسته‌بندی‌ها وجود دارد گاه فکر می‌کنم رقابت سندیکاها با هم در میان است. از اینها گذشته مصر یک کشور مدرن است و از بسیاری جهات قاهره شهری است مدرن‌تر از هر شهر دیگر در کشورهای عربی در جهان و نیز نوعی احساس و تفاهم سندیکایی پیشرفته در قاهره وجود دارد ــ از اهالی سینما، گروههای نویسندگان و وکلا و حقوقدانان گرفته تا جماعت صنعتگران و صاحبان حِرَف. بعضی از اینان هزار سال سابقه پشت‌سر دارند. در این میان گروههای جدید اسلامی با زیرساخت‌ها، اقتصاد و تشکیلات اجتماعی و سیاسی و آموزشی خاص خویش، میان‌بر زده‌اند. پس از آن گروهها و مجامع دولتی نهادها و تأسیسات رسمی و مثلاً مجلس مردمی و حزب حاکم. آنگاه، در سطوح محلی، گروههایی که در محلات قاهره وجود دارند که دارای هویت خاص خود هستند و تصور می‌کنم شاید آن را صدها سال است که به دست آورده‌اند. منطقه‌خان خلیلی و غیره. یکی از کسانی که در مصر آشنایی کاملی با او دارم، شاگرد جوان نجیب محفوظ، جمال قیطانی است. او نیز مثل محفوظ کارش نوشتن درباره زندگی در یکی از محلات قاهره به نام جمالیه در آثاری چون زینی برکَت است. درباره جمالیه اکنون یک ادبیات و ذهنیت کامل وجود دارد که خود یک مجتمع، یک اشتراکی است ــ قهوه‌خانه‌ها، کفاشی‌ها و مسگری‌ها و غیره ــ جمعیت پیشه‌وران حرفه‌ای. همه اینها وجود دارند و نقشی می‌بازند. هماهنگی نقشها با یکدیگر چگونه است، نمی‌دانم اما می‌بینید که در اقتصاد قاهره مؤثرند. این هم درست است که سلطه تنها از آن الازهر و سیدناحسین نیست بلکه از آن الگوهای مادیتری همچون تکیه دولت بر طرحهای تهیه شده در روابط خود با سفارتخانه‌های

خارجی، با قدرتهای غربی نیز می‌باشد. به عبارت دیگر از یک‌سو روابط جهانی مطرح است و از دیگر سو مواجه با روابط کند و پیچیده‌ای در سطوح مناطق و محلات مختلف قاهره هستیم و پس از اینها سروکارمان با میان‌برهای مربوط به اینها، احزاب رسمی و اسلامی مخالف و در همان حدّ هم انجمن‌های مختلف اُخوّت صوفیان ـ نکته‌ای خارق‌العاده، فتأمّل.

چیزی که تا حدودی در نظرم مشکلی می‌نماید مسأله زبان است زبان عربی به ویژه عربی گفتاری و شفاهی. در نظر من ــ البته این امر به لحاظ خود من ممکن است تحریف شده و غیرعادی بنماید، چه من این زبان را به یک معنی پیش از این‌که باسواد شوم و قادر به خواندن باشم؛ شنیده‌ام ــ زبان قاهره‌ای، یعنی گویشی که مردم قاهره با آن سخن می‌گویند، عربی خاص قاهره است. این زبانی بیانی فصیح، موجز و روشن است. به‌طورکلی زبان قاهره با تمام گویش‌های دیگر زبان عربی فرق دارد. به معنای خاص کلمه این یک زبان میانجی *Lingua Franaca* است، چه رادیو و نیز تا حدودی برنامه‌های سرگرم کننده رادیو، تلویزیون و از همه بالاتر فیلم‌های سینمایی که در سرتاسر دنیای عرب پخش می‌شود همه به این گویش است. این امر مرا به این فکر می‌اندازد که این گویش مبتنی بر جریانی مشترک است که خود ریشه در قران و مذهب کشور یعنی اسلام دارد. و در عین حال این جریان با تاریخ ادب کلاسیک زبان عربی نیز مربوط است و از همه بیشتر به‌ویژه به خود سنت مصر، که آن نیز سنت ادبی خاص خود، نویسندگان بزرگ خود، آثار معتبر خود، به ویژه در دوران جدید به همراه دارد. از نظر عاطفی وقتی که نجیب‌محفوظ برنده جایزه نوبل شد برای من بسیار مهم بود. او یکی از قله‌های این بدنه پرپیچ‌وتاب شهری است که نام آن قاهره است، شهری که نه تنهانقش عظیمی در جهان عرب بلکه در کندوکاوهای من در فرهنگ مدرن دارد.

ج.و. خوب همین‌جا در قاهره توقف می‌کنیم، راجع به رمان سرگذشتنامه‌ای که درباره جوانی خودداری می‌نویسی، چیزی می‌گویی؟

سعید. من در مورد آن به مثابه یک خاطره‌نگاری فکر می‌کنم و اخیراً قراردادی برای انجام آن امضا کرده‌ام ــ اما نکته اصلی درباره این اثر آن است که در حال حاضر نمی‌توانم چیزی درباره‌اش بگویم. این متنی است که فکر می‌کنم تنها در زمان نوشتن آن موجودیت پیدا می‌کند و ساده نیست که آن را وصف کنم. اما این را می‌توانم بگویم که در هر حال اثری است که می‌توان آن را بازتابی داستانی و تصویری نامید. بخشی از آن بر مبانی زیر استوار است: در بیشتر روزگار کودکیم، به یک معنا، موضوعی ناشناخته، یک نوع دلمشغولی ناخودآگاه که چندان ازکم‌وکیف

آن آگاه نبودم، [مثلاً] دلایل مربوط به مدرسه، خانواده، محدودیت‌ها و رشته جزئیاتی از این قبیل مرا به سوی دلبستگی به مهاجرت، به گریز که عاقبت مرا بدین کشور آورد، می‌کشاند. همیشه نقبی از نظام تربیت انگلیسی به سوی حاشیه‌های فرهنگ اروپایی در کار بود. بخشی از این اثر مربوط به آن مسایلی می‌باشدکه آن زمان نمی‌دانستم و اکنون با بازگشت به آنها درصددم برای آنها گره‌گشایی کنم و تنها کاری که حال از دستم برمی‌آید آنکه براساس خاطره و گمانه‌زنی و تخیل آن را انجام بدهم. تنها جاذبه این‌کتاب برای من آن است که با نظمی که بر خود تحمیل کرده‌ام مایل نیستم که کتابم، کتابی باشد که در آن از برنامه‌ها و آگاهی‌های سیاسی امروز من در آن بازتابی وجود داشته باشد، نمی‌دانم متوجه می‌شوید. بلی من نمی‌خواهم چنین کاری کنم. تلاش من این است که قاهره ــ اورشلیم ــ بیروت محوری که من در آن پرورش یافته‌ام به صورت موقعیتی پیش ـ سیاسی* که حتی‌المقدور در آن همه واقعیات سیاسی امروز وجود دارد مجسم گردد اما به شکلی ضمنی و مجازی به حالت تعلیق و انتظار.

اسپرینکر. می‌توانی درباره احساس خود از ناصریسم، در جوانی خود چیزی بگویی، تا چه اندازه حاد بود؟

سعید. ناصریسم به این عنوان اشتغال ذهنی بعدی برای من شد. ناصر وقتی سرکار آمد من برای رفتن به مدرسه شبانه‌روزی مصر را ترک کرده به ایالات متحده آمدم، از این‌رو من همواره ناصریسم را با چشمی که فاصله زیادی از جامعه [مصر] داشت مشاهده می‌کردم. خانواده من پس از سال ۱۹۵۲ در مصر ماندند، انقلاب ۱۹۵۲ که در مصر درگرفت من در اینجا (امریکا) بودم این است که ناصر همیشه کسی بود که من او را از خلال سخنانش و آنچه که رسانه‌های غربی در مورد خطاهایش می‌نوشتند، می‌شناختم. بدیهی است که در اینجا کلاً محکوم و سرزنش می‌شد. تجربه من، می‌توان گفت که از ناصر تجربه‌ای باواسطه و با فاصله از آن ایدئولوژی سیاسی بود که ناصر آورده بود. آنچه در واقع ناصر نه تنها در زندگی مردم خاورمیانه بلکه در زندگی من نیز به ارمغان آورد، همین ایدئولوژی سیاسی او بود. اکنون، وقتی به زندگی گذشته خود می‌نگرم برایم سخت خیال‌انگیز است، چه این گذشته، سالهای اولیه ناصریسم، همان سالهای آخری بود که گاهگاه درمصر اقامت می‌گزیدم، چه دیگر از ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۵ هرگز مصر را ندیدم، پانزده سال به خاک آن دیار قدم نگذاشتم.

* *Pre-Political*

طی سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۵ ناصر قوانین ملی شدن را اعلام کرد ــ این قوانین مستقیماً بر کسب و کار خانواده من تأثیر گذاشت. یکی از هدفهای مورد حمله «سوسیالیسم عربی» ناصر طبقه بازرگانان بیگانه بود که پدر من از ستونهای آن به شمار می‌رفت.

ناصر نوعی اضطراب و ترس را القا می‌کرد که طبعاً از اوضاع و احوال پدرم به من سرایت می‌کرد. تشویش او از محدودیت‌های تازه‌ای بود که بر تجارت، امور مالی و معاملات وضع می‌شد، مسایلی که پدر عمیقاً در آنها غرق بود ــ و من این همه را به طریقی سخت غیرطبیعی و از روی احساسات جزیی از بحران بزرگ اجتماعی فرض می‌کردم. اما یکی از چیزهای جالبی که در طول سی‌سال گذشته، به‌ویژه‌شدیداً در دهه هفتاد و به صورتی چشمگیر این اواخر رخ داد و آن را در سفر به مصر مشاهده کردم، حدّ توانایی من برای حلّ بحران مصنوعی جامعه بود، چه مشاهده می‌کردم مصر و ناصر چگونه به راههای درخور توجه دیگری دچار مخمصه‌اند!

اکنون ادبیاتی کامل در مصر درباره پلیس مخفی ناصر پدید آمده که احساس می‌کنم به‌ویژه به نوعی مرا تهدید می‌کند که درمانده شده‌ام. من خود را قربانی منفی و دورافتاده رژیم سرکوبگر ناصر حس می‌کنم. اما معذالک هنوز نمی‌دانم چه تعداد ار رفقای من در زندان او بودند. یکی از آنها که من کتاب مسأله فلسطین را به او تقدیم کرده‌ام در ۱۹۶۰ یا ۶۱ کشته شد. او یکی از اعضای حزب کمونیست بود و زیر ضربه‌های پلیس خفیه ناصر به قتل رسید. این است که روابط بسیار پیچیده زیروبم‌داری میان من و قاهره که می‌توان گفت، مرکز مصر تحت سلطه رژیم ناصر بود وجود داشته است. من نسبتاً از آنچه که واقعاً آنجا می‌گذشت آگاه نبودم. باری من ناصر را ــ هرچند شخص ممکن است او را به عنوان یکی از رهبران بزرگ عرب ستایش کند ــ از طیف منشور منافع خانواده‌ام می‌دیدم، حالا می‌توانم بفهمم که در آن موقع نوعی پریشانی روانی در اکنون نمی‌توانم آن را تجزیه و تحلیل کنم. من می‌بایست یا نگران دارایی خانواده بلافصل خویش باشم، یا ابرمردِ عرب ناسیونالیستی را که در برابر امپریالیسم و غرب سرکشی کرده است برای خود بیافرینم که طبعاً هیچ‌کدام از دقت کامل برخوردار نبود. اصل مطلب این است که ناصر در تنش دایمی با جامعه خود بود و من این را تا این اواخر نمی‌دانستم.

ج.و این امر در پیشینه شما جای دارد.

سعید. بلی. ولی بحث درباره آن در صلاحیت من نیست.

اسپرینکر. با ملاحظات مشابهی اما در زمینه‌ای کاملاً متفاوت بحث را ادامه می‌دهیم. شما هم‌اکنون درباره بارآمدن خویش در جهان عرب در موقعیت ویژه‌ای، سخن گفتید.

سعید. بله رشد در پیله.

اسپرینکر. و شما به ایالات متحده آمدید و بخش بزرگ زندگی خود را اینجا گذراندید، به پرینستون و هاروارد رفتید و فرهنگ غرب را، آنچنان که هست، به‌نظر من به صورتی خارق‌العاده فراگرفتید. اومانیسم غربی، اگر به برچسب نیازی هست، فکر می‌کنم از لحاظ اندیشیدن برای شما بسیار مهم بوده است. در آثارتان به‌ویژه در کارهای دهه گذشته، شما منتقد افراطی شرقشناسی بوده‌اید، ناقد قومگرایی، اما در عین حال چندان انتقادی مثلاً از منتقدانی چون اویرباخ، لوکاچ و بلاکمور از شما دیده نشده است. این جماعت هر چند در پرونده [طرح] شرقشناسی دخالتی نداشته‌اند ولی به هر حال بخشی از گفتمان اومانیسم غربی‌اند که جزءِ لاینفک همان طرح [شرقشناسی] است.

سعید. هر یک از این حضرات را که گفتید ــ به استثنای لوکاچ که من آشنایی کمتری با او دارم، منظورم آشنایی با نظر او در مورد جهان غیرـ غربی است، در آثارشان می‌توانم نکاتی برایتان بیابم که نقطه ضعف یک قومگرا است. در مقاله‌ای که درباره بلاکمور نوشتم بیش از هر چیز تأملات بی‌محتوای او را درباره جهان سوم نشان دادم. در هر صورت او مأموریتی از سوی بنیاد راکفلر در بررسی جهان سوم به عهده داشت. این بررسی در سالهای وزارت‌خارجه جان فاستردالس، سالهای جنگ سرد صورت گرفت، در چنین شرایطی تأثیر فلج‌کننده اوضاع و احوال در این بررسی غالباً قطعی است. چنین است مورد اویرباخ. من یکی از آخرین مقالات او، «زبانشناسی و ادبیات جهانی*» را دقیقاً به این علت ترجمه کردم که به نظر من تأمل جالبی بود بر آثار خودش، اما در عین حال نسبت به هجوم فرهنگها و زبانهای تازه که اغلب غیراروپایی بودند بسیار بدبین بود و روی‌هم‌رفته چیزی در این مورد برای گفتن نداشت جز آنکه این زبانها و فرهنگها او را ترسانده بود. او اصلاً به سر نداشت که در واقع اینها بتوانند وضع تازه‌ای از فعالیت‌های فرهنگی که قبلاً در جهان سوم وجود نداشت پدید آورند.

اسپرینکر. گرچه او در زمان جنگ جهانی دوم در استانبول بود.

سعید. هیچ رابطه کاملاً روشنی میان اویرباخ و استانبول وجود ندارد، تمام گرایش او زمانی که در آنجا بود، به‌نظر می‌رسد که «غم غربت» غرب است و همین امر به او قدرتی بخشید که بنشیند و وجیزه بزرگ اومانیستی غرب، کتاب تقلید** را بنویسد. این کتابی است که من نسبت به

---

* *Weltliterature*   ** *Mimesis*

آن توجه بسیار دارم. اما من موضوع را بدین‌صورت مطرح می‌کنم ـ البته شاید بسیار احساسی و در عین حال با مراقبت بسیار و یا در سالهای اخیر آگاهانه ـ که به یک معنی در صددم تا در وهله اول نقاط ضعف و لغزشهای قوم محوری را در معرض قضاوت قرار دهم. اما از آنجا که من کوششهای اینان را در عین حال تحسین می‌کنم، مسأله را به طریقی مطرح می‌کنم که به قلمروهای مورد علاقه من نیز کشانده شود. به عبارت دیگر من دقیقاً جواب آنها را نمی‌دهم، بلکه می‌کوشم با اتخاذ برخی شیوه‌های خود آنها، دقت آنها در متون، توجه* آنها که عامل تعیین‌گری در این باب است آنها را به قلمروهایی که مورد علاقه‌شان نیست بکشانم. تصور می‌کنم که این کاری شرافتمندانه باشد که شما بتوانید آن را شیوه‌ای اومانیستی بنامید. اگر شما این برچسب را کمرنگ کنید و از این محموله نادلپذیری پیروزی طلبش را هم کاهش دهید، آنچه که باقی می‌ماند فکر می‌کنم موضوع ارزشمندی باشد. جای خالی که درکارهای من که بسیار هم بدان علاقمندم و از بی‌اطلاعی من مایه‌ور است، ضعف من در پرداختن به ارتباط بسیار میان اومانیست‌های غربی و شخصیت‌های غیر ـ اروپایی است.

معذالک من در نوشته اخیرم که ممکن است برای شما ارسال دارم شروع به این کار کرده‌ام مقاله‌ای که نامش «سفری به درون» است. همه آدم‌هایی که در این مقاله موردنظرند در سنت غربی نوشته و قلمفرسایی کرده‌اند اما دو تن اولیه یعنی سی.ال. جیمز** و جورج آنتونیوس***، می‌توان گفت که با غرب روابط مثبت و دوستانه‌ای دارند. اما نسل بعدی این نویسندگان، به نحوی گریزناپذیر با غرب رابطه‌ای خصمانه پیدا می‌کنند. بااین همه در همان شخصیت‌های اولیه درک کلّی از این که غرب چگونه می‌اندیشد وجود دارد. براساس همین احساس است که من ازگذشته خاص خودم و کمتر از جنبه قومی و ملی آن شروع به طرحریزیهایی می‌کنم که به هر حال پس‌زمینه‌ای غیراروپایی است.

یکی از دلایلی که من به نوشتن این مقاله دست زده‌ام اشتیاق به تکمیل کارهایی است که اویرباخ و آدورنو و همکاران فتح باب کرده‌اند. این که می‌گویم کارهای ناقص آنان، به علت قوم‌گرائیهای آنها و نیز عدم توجه آنها به آن بخش از دنیا است که من در آن بالیده و رشد پیدا

* *Care*

** نویسنده ترینیدادی، سیاهپوست و کمونیست. م

*** نویسنده مسیحی عرب، صاحب کتاب بیداری اعراب. م

کرده‌ام. پس چنین کوششی طالب توجه به آن بخش از دنیا است. اما در عین حال این مقاله تا حدودی نیز به جریانی که در اطراف شرقشناسی شکل گرفته است، دست‌اندازی می‌کند، چه من کاملاً آگاهم که چگونه بعضی از آثارم به‌ویژه شرقشناسی و نیز اسلام و رسانه‌ها، توسط بعضی از خوانندگان نه چندان دقیق به صورت نوعی تضاد تبعیض‌آمیز میان شرق و غرب، میان اسلام و مسیحیت، میان فرهنگ غرب و جهان سوم مطرح شده است ـ یک نظام مطلق مخالفت. در واقع من همواره به عنوان نویسنده این سناریو علم شده‌ام؛ برخی از منتقدان کینه‌توز من برآنند که من ذاتاً چنین هستم؛ یعنی در حقیقت از احیای نوعی بومی‌گرایی دم می‌زنم و تا حدودی نیز می‌بایست به خاطر پدید آمدن بنیادگرایی اسلامی سرزنش شوم و غیره و غیره.

اسپرینکر. این همان چیزی است که در مباحث مربوط به امپریالیسم، شما آن را «سیاست سرزنش*» نامیده‌اید. شما به علت سیاست سرزنش، سرزنش می‌شوید.

سعید. شخص می‌بایست آگاه باشد که پاره‌ای از احساسات از لحاظ تأمل عقلانی آنچنان روشن نیستند مگر آنکه زمان لازم از سر آنها گذشته باشد. این احساسات برای شما چنان ردپایی فکری باقی نمی‌گذارند، مگر آنکه واقعاً زمان بسیاری بر آنها گذشته باشد. مثلاً، دوبویس می‌گوید در جامعه سفیدپوست امریکا برای یک سیاهپوست بسیار مهم است که میان آن‌گونه احساسات تبعیض‌آمیز که واقعاً در فرهنگ و تمدن سفید نسبت به او خصمانه است و آنها که می‌توان با آن‌ها راه آمد و نکات مثبتی دارد شرافتمندانه فرق گذارد و الخ. این همان احساسی است که من به یک معنا نسبت به مردمی که مورد بحث ما هستند، دارا می‌باشم، به جای آن که بگوئیم این مردم یک طرف و ما هم یک طرف می‌توان به سوی شیوه‌ای دست یازید که در سطح تبعیض و تفسیر و تعبیر فرهنگی، نوعی روابط متفاوت از روابطی مطلقاً خصمانه یا مخالفت‌گرا بر مبنای آن، بنیاد نهاد.

اسپرینکر. شما این را «سیاست تعبیر عرفی**» می‌نامید.

سعید. دقیقاً همین است.

ج.و می‌توانید بگوئید قصد شما از چنین پنداشتی چیست؟

سعید. برمی‌گردیم به تاریخ شکل‌گیری اولیه آنچه را که من در گفتار سوم درباره امپریالیسم*** گفته‌ام. مخالفت با امپریالیسم روشن است که با ظهور ناسیونالیسم مربوط

---

* *The Politics of Blame* ** *The Politics of secular Interpretation*

*** ظاهراً منظور ادوار سعید سخنرانی‌ها و مقالاتی است که بعداً در کتاب «فرهنگ و امپریالیسم» او منتشر شد.م

می‌شود. ناسیونالیسم شامل خیلی چیزها می‌شود. بدیهی است یکی از جنبه‌های ناسیونالیسم، پدیده واکنشی بودن آن است. این واکنش تأکیدی بر هویت است، هنگامی که آشفتگی و تعارضات هویت می‌رود تا که ظاهراً بر تمامی امواج فرهنگی و سیاسی سلطه یابد، چهره نخستین مقابله‌های ملی در برابر استعمار اروپائیان تأکیدی بر هویت ملی است. شما این را در الجزایر، فیلیپین و مالزی می‌توانید مشاهده کنید. این را در جنبه‌های گوناگون جهان عرب و البته در منطقه کارائیب ملاحظه می‌کنید. در این کار تأکیدی بر ضرب هویت خویشتن به عنوان یک ملّت یا مردمی که مقاومت می‌کنند و در عین حال وحدت خود را دارد، مشاهده می‌شود (مانند آنچه ا‌مه‌سزر Négritude می‌نامید یا هویت سیاه‌پوستی) اما به نظر من به‌رغم فضیلت‌های اساسی این امر، محدودیت‌های فکری و سیاسی نیز در این کار به چشم می‌خورد. محدودیت‌های بت‌سازیهای ملی‌گرایانه.

در این جریان هویت ملی نه تنها به عنوان امری مقدس بلکه به صورت یک بُت، یک خرافه درمی‌آید، منظورم بُت در همان مفهوم بیکنی* خود است ـ مانند بت قبیله، بت غار و طایفه. این همان چیزی است که در نظر من مفهوم آنچه راکه نوعی احساسات خطرناک مذهبی می‌توان نامید پدید آورده و به همراه خود می‌آورد. این البته همه آن چه نیست که عنوان بنیادگرایی را در دنیای اسلام یا مسیحیت یا یهود با خود یدک می‌کشد، ولی در این‌گونه موارد یک مؤلفه مهم محسوب می‌شود.

ج.و. در مخالفت با چه چیزی؟

سعید. در مخالفت با اندیشه سکولاریسم. این اندیشه به زندگی عملی نوع بشر برمی‌گردد. مردان و زنان تاریخ خود را پدید می‌آورند و بنابراین می‌بایست امکان تفسیر تاریخی آن را در بیان عرفی و مادی آن داشته باشند و در این میان مذهب نیز به عنوان نشانه‌ای از احساس خفیه یکپارچگی قبیله‌ای، و در اصطلاح ابن‌خلدون عصبیه** مشاهده می‌گردد. اما در جهان مادی و عرفی مذهب محدودیت‌هایی دارد. امکانات آن شدیداً توسط سایر جوامع محدود می‌گردد. به عنوان مثال وقتی که شما بر یک هویت پافشاری می‌کنید، این هویت قصد آن دارد که بر سایر هویت‌ها که در همان مکان یا پیوسته به آن است تخطی ورزد. نمونه این امر به نظر من مشکلی

* *Francis Bacon* (۱۶۲۰-۱۵۶۱) فیلسوف نامدار انگلیسی.

** *asabiyyah* معنی اصلی عصبیه «روح خویشاوندی» در طایفه و قبیله است. سعید این نظریه ابن‌خلدون را در متن کتابهایش به شیوه تازه‌ای مطرح کرده است.

است که از نسلی به نسل دیگر حلّ آن به تعویق افتاده است: مسأله اقلیتهای ملی. نه تنها فلسطینیان که نادیده گرفتن آنها یکی از خطاهای بزرگ حرکت صهیونیستی است بلکه در مورد اقلیت اعراب یهودی نیز به عنوان یک اقلیت ملی، فلسطینیان تازه شروع کرده‌اند که در این محیط بزرگ‌تر اسلامی [فلسطین] برای آنها پاسخی داشته باشند. همچنین مشکلات بسیاری مربوط به جایگاه ارامنه، اکراد، مسیحیان و مصریان قبطی وجود دارد. اعتبار این گروهها به صورتی غیرعادی دستخوش التهاب و بی‌اعتباری است. از این‌رو رویکرد به چنین مباحثی به نظر من دیدگاهی عرفی و انسانی می‌خواهد، دیدگاهی برمبنای این که تاریخ انسان حاصل دخالت‌های ماورای انسان در امور نبوده بلکه محصول فرآیندهای بسیار کندتری از آنچه سیاست مبتنی بر هویت، معمولاً مجاز می‌دارد، می‌باشد. سینه‌زدن در اطراف شعارهای هویت ناسیونالیستی، مذهبی یا فرهنگی، بسیار هم آتشی و تند و تیز است و هم صورتبندی‌های آن به راحتی سرهم‌بندی می‌شود: هویت‌های ستیهنده و ستیزه‌گر مثلاً سنت یا نسبتِ خود را به صلیبیون می‌رسانند یا اعقاب دوران فنیقی‌ها را برای خود دست‌وپا می‌کنند یا به تمدن هِلنی حوالت می‌دهند. من معمولاً از جهان عرب مواردی از مسایل فرهنگی و اجتماعی اقلیت‌ها نقل می‌کنم که در آنها عطش نسبت‌پرستی اولیه (معمولاً خیالی) تندتر است و اینها را در برابر آنچه که تفسیر عرفی است می‌گذارم تفسیری که برمبنای تشخیص تاریخی استدلال می‌کند و در جستجوی نوعی پژوهش آگاهانه و مستقل است. در این تفسیر، موشکافی و پیچیدگی جزء ضروری آن است. و از همه بالاتر این تفسیر به دنبال جامعه‌ای است که بالقوه مبانی آن عقلی، فرهنگی و سیاسی است و وضعیت جغرافیائی و همگنی‌ها آن را محدود نمی‌سازد. در الگوهای جغرافیایی شالوده‌های قدرت و ضعف برای امور انسانی به‌صورتی سیاسی مشاهده می‌شود. مگر الگوی جغرافیایی پدیدآورنده چه چیز است؟ برای مثال این الگو موجد همه آن چیزهایی است که پال‌کارتر در کتاب خود بنام «مسیر خلیج بوتانی» آورده است که نشان می‌دهد، چگونه همه هویت‌ها با نامگذاری و نمودارهای جغرافیایی متداول می‌شود: نمونه‌ای که او می‌آورد درباره کاپیتان کوک* و استرالیا است. بخش بزرگی در تاریخ استعمار دارای چنین رویه‌ای است. این امر به‌نوبه خود باعث نهضت‌های مقاومت عاجل و ستیزه‌گرانه‌ای می‌شود که باز هم متصل به آن تراژدی ناسیونالیسم را تدارک می‌بینند افتادن در دام جوامع ساختگی همگن و یا اصلاً خیالی.

---

* *James Cook* کاشف اقیانوسیه و جزایر دیگر از جمله استرالیا ۱۷۷۹ ـ ۱۷۲۸)

ناسیونالیست‌ها سپس موفق می‌شوند مناطقی را که نقشه جغرافیایی‌اش را امپریالیست‌ها ریخته‌اند بازپس بگیرند. مثلاً در جهان عرب قرارداد *Sykes - Picot* ۱۹۱۶ منشأ تمام دولت‌های فعلی ــ عراق، سوریه، لبنان، اردن و فلسطین ــ گردید و منشأ تمام ناسیونالیسم‌های «کوچک» آنان. سپس این دولتها موجودیت متحجر ثابتی پیدا می‌کنند و براساس [ناسیونالیسم] ابزار سرکوب‌گر امنیت ملی یعنی دولتهای تک حزبی پیدا کردند. حال شخص می‌تواند آن سوی الگوی جغرافیایی اینها، جوامعی را درنظر داشته باشد،که به اصطلاح فراملیتی باشند،که بر پایه آرمانی عرفی و تفسیری عرفی از جامعه بنا شده باشند. البته من نمی‌گویم که همه کس باید منتقد ادبی باشد [برای چنین ایده‌ای. م]که حرف مهملی است اما هر کس می‌تواند به تاروپود زندگی عرفی نظر اندازد و متوجه شود که زندگی نمی‌تواند تحت نظر و منحصراً به فرمان هویت ملی مطیع و منقاد شود و یا به‌طور کامل به ایده مرزهای مصنوعی که «ما» را از «شما» جدا می‌کند تسلیم شود. این ایده‌ای است که در واقع تکرار شکل قدیم شرقشناسی است، همان الگویی که می‌گوید همه شرقیها یکجور هستند. در مقام قیاس ما اکنون همین‌گونه به غربشناسی واکنشی نیز پیداکرده‌ایم که می‌گوید غرب سرتاپا یک کرباس است، خصم ما است، فاسد است، سکولار و بی‌دین و لامذهب و غیره است. سیاست تفسیر عرفی [سکولاریستی] برای بحث در این مورد شیوه‌ای عرضه می‌دارد، شیوه‌ای که مانع می‌شود در دام‌های ناسیونالیستی که من موجز آن را گفتم، درافتیم و این کار با تشخیص میان «شرق‌های» متفاوت و «غرب‌های» متفاوت صورت می‌گیرد که چگونه ساخته شدند، چگونه دوام آوردند و از این قبیل.

ج.و. استمرار مضمون همیشگی. درباره مقاله اسپیواک* که پاسخ منفی به این سؤال است «آیا زیردست از خود می‌تواند حرفی داشته باشد؟» نظر شما چیست؟

سعید. من چیزهایی از او در این باره خوانده‌ام. کار او واکنشی است در این باره که زیردست را ممکن است برای سخن گفتن بسازند و در این صورت زیردست هم جزیی از مجموعه مقوله و گفتمان** سلطه است.

ج.و. تردیدی نیست که چنین چیزی رخ می‌دهد.

سعید. بدیهی است. این یک احتمال واقعی است. اما موضع‌گیری این خانم به نظر من یک چیز را فراموش می‌کند یا به اندازه کافی در مورد بسیاری از گروهها که به صورتهای مختلف

* *Gayatri Spivak* ** *dominant discourse*

بی‌توجه به مطالعات مربوط به اطاعت، چهره می‌نمایانند، جدی تأمل نمی‌کند، کوششهای گوناگون تفسیری [سیاسی] درباره جماعت‌های خاورمیانه‌ای، امریکای لاتین، افریقا و کشورهای کارائیب. برای مثال کار شاخه‌هایی از مخالفین دولت مصر در این زمینه برای من جالب است: اینان مارکسیسم را با بومی‌گرایی*؛ با نوعی مفهوم جهانی مارکسیسم یا گفتمان پسا مارکسیسم در غرب درهم آمیخته‌اند. یا به کوششهای مشابهی در کشورهای کارائیب توجه کنید. به‌نظر من که سی.ال. جیمز دقیقاً به همین نکته اشاره می‌کند وقتی که می‌گوید، زیردست‌ها هنگامی که طوطی‌وار همان سخن غرب را می‌گویند و تکرار می‌کنند، البته عروسک خیمه‌شب‌بازی و آلت‌دست هستند.

براساس همین نظر، جیمز یکی از مبدعین تعداد کثیری از نوشته‌های مستقل ادبیات کارائیب است. همین امر در مورد نهضت مخالفان افریقایی ـ امریکایی یا جریان فمینیستی در این کشور [امریکا] نیز صادق است. تردید نیست که هر دو نهضت، طوطی‌وارها و مقلدان و اشباه و نظایر آن‌ها را هم تولید کرده‌اند اما در عین حال بدیل‌ها و مقابله کنندگان گفتمان را که در گفتمان سلطه نیز دخالت دارند، پدید آورده‌اند. این امر به هیچ‌وجه استقلال و قدرت آنها را خدشه‌دار نمی‌سازد. این موضوع در مورد رمان‌های گوناگون آفریقایی صادق است. البته منظورم آن نوع آثاری نیست که به خاطر الزام آن به حفظ هویت نمی‌توان در آنها به زبانهای غربی سخن گفت، چون این هویت با زبان بومی آمیخته است. منظور من اشاره به فیلسوفان، قوم‌شناسان گوناگون و قوم‌نگاران افریقایی است و طبعاً شماری از نهضت‌های سیاسی که مشغول حاتم بخشی از کیسه بت گذشته نیاکانی که اغلب غرب برایشان درست کرده می‌باشند، نیست. شما این امر را در هندوستان و قطعاً در ژاپن مشاهده می‌کنید. من این‌طور فکر می‌کنم که چنین به‌نظر می‌رسد که این ترس که تا حدودی واقعی هم هست، ترس از این که تابع و زیردست می‌تواند صورت دیگری از امپریالیسم باشد باعث شده که به اندازه کافی حضور مؤثر بدیل‌های دیگری مثلاً انتفاضه را که یک نوع نماد و سمبل در چند سال گذشته بوده، جدی نگیرند.

اسپرینکر. آیا آنچه که شما درباره‌اش استدلال می‌کنید نوعی انترناسیونالیسم است؟

سعید. این یک واژه بسیار بی‌درو‌پیکر است. بگذارید بگوئیم این فرآیندها به‌طورکلی در یک زمینه انترناسیونالیستی قرار دارد. به عبارت دیگر شخص نمی‌تواند آنچه را که در این باره

---

* *Nativism*

می‌گوید تنها در یک زمینه یا در یک فضای مطلقاً تازه قرار دهد. قدرت پدیده‌ای که من درباره آن سخن می‌گویم، در جاهای متفاوتی واقع شده‌اند و فکر می‌کنم اگر همه این فضاها را یکجا جمع کنیم آنگاه مجموعه آن را بتوان انترناسیونالیسم نامید. اما فکر می‌کنم، هنوز این مجموعه ریشه‌های عمیقی در موقعیت‌های ناسیونالیستی و محلی دارد.

ج.و. بنابراین سیاستی که شما سفارش می‌کنید، دارای بستری برای ارزشهای جهانی نیست؟

سعید. نه. ابداً. من فکر می‌کنم که سخن از «ارزشهای جهانی» ما را دقیقاً به احساساتیگری‌های دوران اولیه ادبیات تطبیقی می‌کشاند. برای مثال وودبری* اولین استاد ادبیات تطبیقی در این کشور، در ۱۸۹۲، در صدد راه‌انداختن کنگره‌ای از اعاظم پژوهشگران و حقوقدانانی (تصور می‌کنم کم‌وبیش آنچه می‌گویم عین نظر اوست) بود که صحنه [ادبیات تطبیقی] را با بی‌نظری کامل و عشق فراگیر نسبت به تمامی بشریت مورد توجه قرار دهند. حرف کاملاً مهملی، این آن چیزی نیست که درباره آن حرف می‌زنم.

اسپرینکر. بگذارید مسأله را از ادبیات تطبیقی بیرون برده دو نمونه از انترناسیونالیسم بیاوریم: یکی انترناسیونالیسم سوسیالیستی، از پایان قرن نوزدهم و از نقطه‌ای مشخص، از مارکس تا لنین؛ تا اواسط دهه دوم قرن حاضر و دومی یک جریان خالص انترناسیونالیستی و آن همان است که قطعاً آنچه که مورد نظر شما است توسط این یکی تعیین و یا امکان‌پذیر می‌گردد. این جنبش ضداستعماری که حقیقتاً جهانی است و تاکنون هم ادامه یافته است. حال در برابر این امر شما خود را در چه موقعیتی می‌بینید و کاری که انجام می‌دهید، و چه نوع کاری در رابطه با این طرح سیاسی که همچنان باقی است، شایسته پی‌گیری می‌دانید؟

سعید. من تصور می‌کنم که استعمارزدایی آن‌طور که من درباره آن می‌گویم در واقع دو حرکت محسوب می‌شود. اولین حرکت، می‌توان گفت که سرآمدن دوران امپراتوریهای کلاسیک، پس از جنگ جهانی دوم است. روشن است که این زوال پس از جنگ جهانی اول آغاز شده بود و توأم با مراسمی هم بود که نامی که من برای آن پیداکرده‌ام مثلاً وداع از سرزمینها است و استقلال آنها. بدیهی است که معروفترین این خداحافظی استعماری، نیمه‌شب ۱۵ اوت ۱۹۴۷ صورت گرفت [اشاره به استقلال هندوستان. م]، لحظه بزرگی که شخص نسبت به آن غم و شادی خاصی حس می‌کند. اما حرکت دوم بسیار پرتناقض است. در واقع هنوز پایان نیافته است زیرا

---

* *Woodbury*

مبارزه بر سر سلطه‌گری به سایر مناطق و تا زمان حاضر کشیده شده است: ایرلند، [افریقای جنوبی*]، فلسطین. این بدان معنا است که عزم استعمارزدایی در استقلال است که به اوج خود می‌رسد و حقاً در مواردی چنین است. اما در مواردی هم چنین نیست و نهضت هنوز ادامه دارد. الجزایر نمونه‌ای است از تلاش برای آزادی که به نحوی هشداردهنده در آن مبارزه سیری قهقهرایی و ارتجاعی به خود گرفته است. در دهه ۶۰ وضع ویتنام، فلسطین، کوبا و همه مستعمرات آفریقایی پرتقال چنین بود؛ سپس نوعی رقابت استعماری تازه در بخشهایی از امپراتوری امریکا، مانند شیلی و نیکاراگوئه دنبال گردیده و ظاهر شد. به‌نظر می‌رسد که در این مناطق نه تنها فرآیند استعماری در عمل مواجه با تضادها است و با شیوه‌هایی عجیب راه خود را ادامه می‌دهد بلکه دست‌اندرکار درام کامل استعمار نوین مبتنی بر وابستگی، حضور *I.M.F* و دام‌ها و تله‌های استقراض است. پس مشکل این است. وجود مستمر و پیوستار فرآیند استعمارگری، چیزی که در لحظه استعمارزدایی وجود نداشت. این امر برای من در درجه اوّل اهمیت است.

همزمان، در جهان استعمارزدایی شده و حتی در جهانی که در جهت آزادی تلاش می‌کند، آنچه را که من آن را دیالک‌تیک استقلال و آزادی می‌نامم دیده می‌شود. به عبارت دیگر وجود نیروی ناسیونالیستی که با آزادی واقعی کامیاب نشده است، نیرویی که هدف روشن آن استقلال ملی در شکلی قراردادی است وجود دولتی در شکل متعارف آن با همه عوارض آسیب‌شناختی قدرت ــ به چشم می‌خورد. مثلاً آسیب‌شناسی قدرت در کشوری مثل ایران با آنچه در عراق می‌گذرد متفاوت است و از کشوری مثل مالزی بسیار فاصله دارد و با آنچه که در فیلیپین اتفاق می‌افتد تفاوت زیادی دارد و الی آخر. اقبال احمد یکی از پژوهشگران معدودی است که کوشیده است در این مورد به صورتی ضابطه‌مند اظهارنظر کند. اما در برابر آن اظهارنظر، من تصور می‌کنم، طرحی است که در آثار فرانتز فانون بدان اشاره می‌شود و اینجا و آنجا در آثار کاربال یا جیمز جلوه‌گر می‌شود اما نه به صورتی ضابطه‌مند. همان‌طور که پیش از این گفتم شخص می‌بایست وقتی که مسأله آزادی در میان است و این امر موضوعی جدا از استقلال است قادر باشد که دست به ایضاح و تفسیر گوناگون سیاسی و فکری جوامع مختلف بزند. آنچه را که فانون دگرگونی و تغییر آگاهی ملی به آگاهی سیاسی می‌نامد، هنوز جای خود را نیافته است. این طرح

* افریقای جنوبی با برچیده‌شدن بساط آپارتاید و زمامداری **ماندلا** دیگر در این لیست قرار ندارد. م

ناتمامی است و من فکر می‌کنم کار من از اینجا آغاز می‌شود.

برای من اساسی‌ترین جایگاه این مشکل در طول پیشینه اشتغال مستقیم سیاسی‌ام مسأله فلسطین است. ما از هدف ایجاد یک دولت سکولار دموکراتیک به سوی تغییر نظری وسیع که در نوامبر ۱۹۸۸ در الجزیره پدید آمد و من در آن شرکت داشتم روی آوردیم. ما از حرکت آزادی‌طلبانه به طرف حرکت استقلال‌طلبانه رفتیم. حال مبارزه سیاسی اساسی ما است که تاوان آنچه را که با اختیار خویش صرف استقلال ملی کرده‌ایم می‌پردازد. این یک تراژدی، یک نقض غرض و یک تناقض در تمامی مبارزات ضدامپریالیستی و استعمارزدایی است که می‌بایستی از آن گذر کرد: برای ما استقلال صرفاً جانشین ترس از تصرفهای اسرائیل و هراس اشغال است که هدفش نابودی هویت فلسطین است. بنابراین پرسش من این است: تا کجا می‌بایست که ما تاوان استقلال را بپردازیم ــ اگر ما اصلاً آن را به دست آوریم ــ و چه شمار از هدفهای آزادی را می‌بایست فدا کنیم؟ البته منظور من اصلاً «آزاد کردن» اسرائیل یا به عبارت دیگر کلّ فلسطین نیست من در اینجا از خودمان به عنوان یک نهضت یک مردم سخن می‌گویم. مثلاً در مورد اسکان سه میلیون فلسطینی که از اهالی کرانه غربی نیستند چه می‌کنید؟ چه ضابطه‌ای در این مورد داریم؟ چه بهایی در مورد سازش با همسایگان خود چون اردن، اسرائیل، سوریه و مصر می‌پردازیم و شریک ابرقدرت همه اینها، امریکا؟ از این گذشته به‌ویژه پس از فقدان جهانی [قدرت] شوروی، این مهم در حیطه سلطه امریکا قرار گرفته است. بسیاری از ما گورباچف و سادات را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم این تنها نظر الکساندر کوکبرن نیست بلکه این مقایسه را او از بطن جهان عرب زمانی که شوروی (که هرگز متحدی عالی و یا حتی سودمند نبود) حذف شد و اوضاع را به مراتب بدتر ساخت، بیرون کشیده بود.

ج.و. از آنجا که قبلاً به انتفاضه اشاره‌ای کردید ممکن است بیشتر در این باره بگویید؟

سعید. بگذارید مسأله را با نحوه بسته‌بندی کردن انتفاضه و عرضه آن در تلویزیونهای امریکا شروع کنیم. به اظهارات اخیر تامس‌فریدمن که انتفاضه را عبارت از حرکات پراکنده بمب‌اندازی و سنگ‌پراکنی و از این قبیل می‌داند توجه کنید. مفهوم این کارها را به این صورت نمی‌توان فهمید. انتفاضه یک موجودیت سیاسی است که سنگ‌پرانی نماد آن است. یک بدیل و جانشین قدرت سیاسی که نمی‌توان آن را به دلخواه راه انداخت و به دلخواه متوقفش کرد. شامیر می‌گفت «اگر خشونت متوقف شود ما با برگزاری انتخابات موافقت می‌کنیم» این که انتفاضه، منظورم الگوی آن است، صرفاً یک سنگ‌پراکنی است، مفهومش این است که کسی پشت سر این کار

مشغول توطئه و دستکاری است یا این که یک رشته کاوهای کور بدون هرگونه واقعیت فعال اجتماعی است. از این‌ها گذشته شامیر می‌گوید ما به شما باج می‌دهیم و این باج عبارتست از انتخابات البته به شرط آنکه در سرزمینهای اشغالی هنگام برگزاری آن مهار امور در آنجا [دست اسرائیل] برقرار باشد. تعبیر من از انتفاضه این است که نوعی جایگزین تشکیلات نوظهور در حال تکوین است که فلسطینیان تحت اشغال به ساده‌ترین صورت تصمیم دارند که با آن استقلال خود را با شیوه‌ای متفاوت و نه چندان منطبق با الگوها، بلکه تدارک شده از اشکال زندگی خود و در واقع آفریده از آن، اعلام دارند.

ج.و. این یک حرکت کاملاً فرهنگی است.

سعید. کاملاً چنین است. این یک حرکت فرهنگی است که می‌گوید بیش از این قصد همکاری نداریم، بیش از این نمی‌توانیم تحت اشغال بمانیم و از همه بالاتر، امور خود را خودمان ترتیب می‌دهیم. از آنجا که آنها [اسرائیلیان] مدارس ما را بسته‌اند، باید مدارس خود را داشته باشیم آنها بهداشت و سلامت ما را با بستن مالیات‌های سنگین بر بیمارستان به خطر انداخته‌اند، پس باید تأسیسات پزشکی خود را داشته باشیم. یکی از راههای تحقیر و تأدیب اقتصاد فلسطین تنظیم مقررات کشاورزی توسط اسرائیل به صورتی است که نتوان درختی کاشت، میوه‌ای برداشت و چاهی زد، چراکه مجوز از مقاماتی می‌خواهد که هرگز آن را نخواهند داد یا به سختی بسیار. حال با آنچه اتفاق افتاده، با مصادره زمینهای فلسطینیان، اسکان دادن اسرائیلیان با کمک شبکه نظامی که از این‌امر دفاع می‌کند، لاجرم زمینه یک کشاورزی فلسطینی در برابر اسرائیل فراهم شده است: مثلاً می‌توان گفت که از باغهای شخصی و خانه‌ها برای تدارک و ارسال موادغذایی استفاده می‌شود و همچنین با عمومی‌سازی نانوائیها و نیز حمل موادغذایی توسط کودکان، کاری انجام می‌شود که کمتر امکان دارد ارتش اسرائیل به سادگی بتواند آن‌ها را در دست خود بگیرد. اما اینها همه کارهای بسیار محدودی است.

ج.و. این شبکه تازه از مقررات فرار می‌کند.

سعید. درست است. بدیهی است عین همین امر در کرانه‌های غربی اتفاق افتاد که حاصل آن مناطق آزاده شده است. حالا ارتش اسرائیل متوجه شده است که در چنین مناطقی بدون تحمل خسارات سنگین امکان ندارد که وارد شود. آنچه که آنها توسط پلیس مرزی انجام می‌دهند این است که در هنگام بروز خشونت این عوامل را به گشت‌زنی در داخل مناطق گسیل دارند. این پلیس مرزی در مرز جنون تا آنجا که بتواند می‌کشد و نابود می‌کند ولی براساس تعبیری که من

دارم این همه دلیل بر آن است که این مناطق در همین زمان است که وجود آزاد شده خود را اعلام می‌کنند. بنابراین نتایج کاملاً چشمگیر است. ما این همه را توسط ارتباطات از راه دور و نیز از طریق ارتباطات فوری که فلسطینیان در آن استاد شده‌اند مشاهده می‌کنیم. تردید نیست که جهان فلسطینی، جهانی روستایی است اما در عین حال ماشینهای فاکس و تلفن‌های گوناگون نیز که شرکتهای آمریکایی آنها را کنترل می‌کنند در اختیار آنها است که البته همگی و یکباره هم قابل کنترل نیست. یکی از دستآوردهای انقلاب فلسطینیان تسلط و مهارت آنها بر همین شبکه ارتباطی است. و این امری کاملاً چشمگیر است. این شبکه در تمام مدت محاصره بیروت فعال بود. همه این موقعیت‌های ارتباطی که احتمالاً در محاصره اسرائیلی‌ها است، در عین حال چیز کاملاً مؤثری است. این یک شبکه ارتباطی بی‌سابقه است. حال ما این همه را در مجموع می‌توانیم نظاره کنیم. در یک نگاه عینی ما شاهد تولد یک کشور تازه هستیم. آنچه ما فلسطینیان می‌گوئیم این است که اکنون در حال تجربه‌ورزی آزادی و خودمختاری خود هستیم. ما اعلام می‌کنیم که این کشور وجود دارد، آنجا است. ما نمی‌خواهیم و نیازی هم نداریم که دیگران ما را به رسمیت بشناسند. هر چند ۸۰ تا ۹۰ درصد کشورهای جهان ما را به رسمیت شناخته‌اند پس سؤال این نیست که انتفاضه متوقف می‌شود یا نه، این امری بازگشت‌ناپذیر است. انتفاضه اکنون رسوخی عمیق در آگاهی ما، استقلال و آزادی ملی ما دارد. سؤال این است که دیگران کی با همگام خواهند شد و آیا این اتفاق خواهد افتاد یا نه. مطلب این است که بحران خلیج [فارس] ما را سالها به عقب برد. رهبری ضعیف است و بی‌لیاقتی غیرقابل اعتمادی درکار. واقعاً وضع اکنون سخت تیره است.

اسپرینکر. دو چیز هنگامی که شما حرف می‌زدید در ذهن من گذشت. بگذارید آن را که جنبه اخص دارد البته ابتدا بگویم شما درباره ارتباط از راه دور گفتید. در این باره شما با فصاحت تمام بسیار چیزها نوشته‌اید، درباره کنترل رسانه‌ها و نحوه استقلال آنها در جهان سوم به‌ویژه آنچه در مورد انقلاب ایران و در عین حال انقلاب فلسطین که در رسانه‌های امریکا یا در «صنایع فرهنگی*» ارائه می‌شود. اما آنچه که گفتید به‌نظر می‌رسد که نیمی از حقیقت است. مفهوم آدورنویی کاملاً حساب شده و مسلط فرهنگ توده‌ای تنها منوط به ابزار رسانه‌ها است و این ابزار ممکن است کاملاً در راه متفاوتی به‌کار گرفته شود.

---

* *Cultural Industry*

سعید. از جمله سروصدای زیادی که در رسانه‌ها و در واقع سروصدایی که اسرائیل در رسانه‌ها راه انداخته است این است که انتفاضه به این دلیل پدید آمده که تلویزیون حضور دارد و تلویزیون را سرزنش می‌کند. بر این اساس اندرز کسینجر این است که یکی از راههای متوقف ساختن انتفاضه دور نگاهداشتن تلویزیون و رسانه‌ها است ــ یک حرف چرند کامل.

ج.و. سررشته را نگهداریم حالا به نظر شما؛ بگذارید نگوئیم صنایع فرهنگی، نظر شما نسبت به امکانات رسانه‌های گروهی و غیره چیست؟ کجا باید دخالت کرد؟ شما چه ضدداستانی چه حکایت دیگری دارید، آن سوی قضیه را چگونه می‌نگرید؟

سعید. یکی از اشتباهات نوشته‌های چپ درباره رسانه‌ها ــ این تنها در مورد آدرنو و هورکهایمر مصداق ندارد بلکه خواهیم دید که شامل اغلب منتقدین معتبر تسلط رسانه‌ها از جمله مارکسیسم آلتوسری و فردجیمسن هم می‌شود ــ این است که این جماعت نوعی سحر و جادوی جاذبه در شیوه سلطه [رسانه‌ها] می‌بینند. به عبارت دیگر باید گفت تخیل مردم عرب ساخته و پرداخته و نتیجه نیروهایی است که بر آنها سلطه دارد. جایگاه مقاومت حذف شده است. در برابر اینها آدمهایی چون گرامشی و ریموند ویلیامز این امور را این‌گونه نظاممند مشاهده نمی‌کنند. من به این گروه دوم احساس نزدیکی بیشتری می‌کنم.

در کار صنایع فرهنگی، بیش از هر چیز نوعی شکستگی و عدم انسجام در این ابزار تسلط وجود دارد. و همان‌طور که اشاره شد در نهایت می‌توان آنها را به هم ریخت، راهشان راکج کرد و برای منظورهای متفاوتی از آنها استفاده کرد. در رسانه‌ها هیچ‌چیز گریزناپذیر و الزام‌آوری وجود ندارد، ابزاری است آنجا، و می‌توان آنها را اوراق کرد. دوم آن که ابزار هر اندازه هم سلطه‌آور باشد نمی‌تواند همه‌چیز را در حیطه اقتدار و سلطه درآورد. به‌نظر من جوهر هر تعریف اجتماعی این است. چنین است که بخشی از نظر چامسکی، اشتباه از آب درمی‌آید. به نظر او تمام اطلاعات، توسط رسانه‌ها مهار و نظارت می‌شود، رسانه‌هایی که نه تنها با شرکتهای تجاری زدوبند دارند بلکه با مجتمع‌های صنایع نظامی نیز دست به یکی بوده و در واقع با دولت و روشنفکران شریک جرم در کشور، همدست‌اند. این تحلیل ناکافی است در این کشور [امریکا] فرصت بی‌شماری برای مداخله وجود دارد (از جمله کوششها و فرصتهای قابل تأمل خود چامسکی) و نیز دگرگونیهایی که در درون این جامعه رخ می‌دهد، نیازی نیست که شما همیشه از ابتدا شروع کنید و همین نکته مهمی است. شما می‌توانید از مزایای این ابزار بسیار گسترش‌یافته سلطه بهره‌مند شده و در لحظات معینی به صورت استراتژیک از آن‌ها استفاده کنید. مثلاً در مورد

مسایل فلسطین می‌توان تصویری که عرضه می‌شود و در حد خود نیست کامل نمود یا آنکه می‌توان از تناقضات عمیق موجود در جامعه استفاده کرد. چنین فرآیندی آدمی مثل من را، یعنی یک فلسطینی ناسیونالیست درگیر در مبارزه راکه به علت تحصیلات و روابط روشنفکرانه‌اش از طبقه به اصطلاح نخبگان محسوب می‌شود، پروبال دهد. پیوستگی این دو موضوع با هم برای من امکان‌پذیر می‌سازد که در تلویزیون ظاهر شوم و در موضوعاتی که پی‌گیری می‌کنم، رأساً دخالت کنم. من نمی‌گویم که کل ماجرا این است یا این امر تحولات و دگرگونیهای مهمی پدید می‌آورد، اما لااقل مفید این معنا است که شما می‌توانید با سلطه درافتید و تغییری در موقعیت پدید آورید و برای خود و دیگری امید به ارمغان همراه بیاورید.

مهمترین نکته در این دیدگاه از نظر من فقدان یک نظریه «رأس*» یا [آقابالاسر] در این باره است. من فکر می‌کنم یک مشکل بزرگ مارکسیسم و انترناسیونالیسم پرولتری همین است. در نظر من تمهید برای ابداع یک گفتمان یا صناعت و شگردی که بتواند با معیارهای جهانی و قدرت تفصیلی نیروهای تازه‌نفس رسانه‌ای یا نیروهای اجتماعی خارج از اروپا، همسنگ باشد موفقیت بزرگی کسب نکرده است. این‌ها به نظر من خیلی یکدست‌اند، از تناقضات بسیاری می‌گریزند، نسبت به زمان حاضر عدم تناسب بسیار دارند و الخ. این‌ها اغلب ناشی از ناسیونالیسم است که واقعاً مارکسیسم برای آنها جوابی ندارد. در جنگ میان خارپشت و روباه، به یک معنا شیوه روباه درست‌تر است**. باری نیاز به شیوه‌ای راحت و متحرک و ناگرانجان است. این است که نظریه آواره*** دلوز [فیلسوف فرانسوی که با نظم فاشیستی باطنی انسان که آزادی‌اش را سلب می‌کند همسان با فاشیست بیرونی یکسان مخالف بود. م] در این زمینه کاربرد بیشتری داشته و رهایی‌بخش است. بیشتر آنچه که ما درباره‌اش سخن می‌گوئیم قالب و مأوای ندارد. می‌توان گفت تضاد میان اندیشه‌های قالبی و غیرقالبی است. من نیازی به گفتمان [آقابالاسر] رأس و نظریه‌پردازی کلی نمی‌بینم.

اسپرینکر. من در همین‌جا اندکی در مورد نظریه شما حرف دارم. کاملاً در مورد اهمیت اولیه

---

* *The Master theory*

** اشاره به نظر **اخیلوس** نمایشنامه‌نویس یونانی است که می‌گوید: «روباه همه چیز می‌داند ولی خارپشت تنها یک چیز مهم می‌داند» که بنا به مورد نظریه‌پردازان از آن استفاده ضدونقیض می‌کنند. در این‌جا ادوارد **سعید** جانب نظر **ایزایابرلین** را در **متفکران روس** گرفته است و از کثرت‌گرایی جانبداری می‌کند. م

*** *Nomadic*

و آغازین نظریه مارکسیستی حق با شما است. این نظریه بسیار زود حرکت خود را آغاز کرد و بسیاری از ابعاد و فاصله‌ها را هم تغییر داد. از سوی دیگر، این آن چیزی است که من به علت آن بر مفهوم انترناسیونالیسم تکیه می‌کنم، نیروی مخالف جهانیِ سرمایه‌داری را قدرت بخشید ــ گرانادا یک نمونه است، در عین حال کوبا، نیکاراگوئه، ویتنام نمونه‌های دیگری هستند ــ این نمونه‌های انفرادی بر روی پای خویشتن نمی‌توانند دوام آورند، یا لااقل در برابر بسیاری از وعده‌های خویش درمانده‌اند. تمام این کشورها ورشکسته اقتصادی‌اند. دلیل آن هم این است که این‌ها نمی‌توانند نوعی ضد ـ اتحادیه پدید آورند که در قدرت شبیه اتحادیه‌های اروپایی ـ امریکایی باشد. تردید نیست که هرگونه کشور فلسطینی با همین مخالفت گروهی روبرو خواهد بود که شاید بتوان گفت سعی می‌کند آن را در نطفه خفه سازد.

سعید. فلسطینی که با آبادی‌نشین‌های خود چه یهودی چه عرب بُعدی بین‌المللی دارد که آن را با آفریقای جنوبی و نیکاراگوئه و غیره مربوط می‌سازد. مثلاً در دهه گذشته قسمت مهم این طرح ارتباطی فراهم شده است، مثلاً شبکه ارتباطی فلسطین و نیکاراگوئه. بنابراین شما اکنون دارای جزئیات یک طرح تدارک شده هستید که می‌توان زمینه ارتباط با دیگران را نیز فراهم سازد.

بدیهی است شخص می‌بایست (تنها از آمریکا می‌گویم) حضور منافع محلی را که به یک موضوع ویژه تخصیص یافته متوجه بوده آن را درنظر بگیرد زیرا که این منافع تمامی تقسیم کار گفتمان غالب در ضد استراتژیهای خود را به صورتی متناقض تحت تاثیر قرار می‌دهند. مسایل نیکاراگوئه، طرفداران ساندنیست‌ها و ضدکنتراها جای خاص خود را دارند و هواداران ال‌سالوادر جای دیگری. آفریقای جنوبی هم مکان خاصی دارد. ما باید راههایی پیدا کنیم که در این جامعه چنین گروههایی با یکدیگر ارتباط داشته باشند. در این امر نباید تعلل کرد. در این ترتیبات فلسطین بسیار مهم است. یک بخش از قضیه این است که به دلایل مختلف فلسطین همواره نادیده گرفته شده و این امر هم همواره عادی محسوب شده است. می‌بینید مردم همواره درباره افریقای جنوبی و نیکاراگوئه حرف می‌زنند اما مشکلشان است که درباره فلسطین سخنی بگویند. لحظه‌ای که می‌خواهید حرکتی به موضوع بدهید، مثل این که قدم از گلیم خویش فراتر گذاشته‌اید و بالاخره لوث کردن آن. این است که من به کوشش و تلاش فکری در این زمینه معتقدم.

رابطه‌ای میان جوانب فروش اسلحه و نظریه‌های ضدشورش، و مشابه آن میان کنتراها و عربستان سعودی و اسرائیل وجود دارد ــ کل این روابط و ماجرای ایران کنترا که دقیقاً به آن

توجه نشده نیز با هم مربوط است. مطلب این نیست که تنها واقعیت پرحجمی در این زمینه به چشم می‌خورد بلکه دیدگاهی فکری و نظریه‌پردازانه مهمی نیز در این زمینه که می‌بایستی ما با آن، آنچه راکه من جهانی بودن عوامل مربوط به متون می‌گویم روشن سازیم، نیز موردنیاز است. چنین است که من رغبت چندانی مثلاً به این ندارم که ادبیات انگلستان یا فرانسه را جز به عنوان نشانه و رسوبی از مسأله‌ای دیگر [جهانی بودن] به‌پندارم. تمام این رشته‌هایی که ما با تخصصهایمان به‌صورتی حرفه‌ای در آن غرق شده‌ایم، حال چه موافق آن و مخالف آن چه علاقه بدانها داشته باشیم یا نداشته باشیم، برای من چیزی بیشتر از وجود آنها مثلاً به عنوان مردمشناسی و تاریخ نیستند، قلمرو و حوزه‌ای هستند به عنوان یک حوزه پژوهشی، آنچه مورد توجه من است رابطه میان آنها است با یکدیگر. این است که من به سهم خود کوشش روشنفکرانه را حاصل تجربه وجودی و تاریخی‌ای می‌دانم که فلسطینیان از تنگ‌نظری و انزوایی مبتکرانه که امپریالیسم با آن مجازاتشان کرده پدیده آمده و آن را اخذ کرده‌اند. اما در این جامعه [امریکا] که می‌گوید شما متخصصید، شما باید «کارشناس یک حوزه و قلمرو» باشید، نمی‌توان تنها در یک میدان جنگید و در میدان دیگر مؤدبانه پوزش خواست. این است که باید در همه جبهه‌ها جنگید. و در اینجا است که من فکر می‌کنم حق با ما است.

اسپرینکر. آنچه که به‌نظر می‌رسد الان می‌گوئید و جای دیگر هم روشن ساخته‌اید این است که از آنجا که امپریالیسم بخش بزرگی از جهان را آنچنان ساخته و پرداخته که ما دنیا را چنین می‌شناسیم، درواقع دنیایی بودن تنها پاسخ زنده فکری سیاسی و شخصی به آن است.

سعید. اینجا نقطه‌ای است که من تصور می‌کنم می‌بایست با نهضت سیاسی موجود، رابطه زنده‌ای برقرار بشود. وقتی که من از دنیایی بودن صحبت می‌کنم منظورم نوعی جهان وطنی و سیروسیاحت روشنفکرانه نیست. من از نوع منافع عالیه می‌گویم که بسیاری از ما آن را در رویکرد به یک مبارزه واقعی و یک نهضت واقعی مجسم می‌کنیم. البته ما به چیزهای متفاوت زیادی علاقمندیم. این است که مثلاً نمی‌توانیم فقط خود را محدود به تخصص خود در ادبیات فرانسه و انگلیس قرن نوزدهم کنیم. هیچکس به این امر راضی نیست، اما جانشین این تخصص‌گرایی این نیست که به موضوعات بی‌شماری دلبسته شویم.

ج.و. بسیاری از همکاران ما از همین هویت محدود تخصصی خود کاملاً خشنودند.

سعید. من تصور می‌کنم ایده این که بتوانی جایی لم بدهی و مجلات *Nation* و *New York Review of Books* را بخوانی و سپس کمی موزارت و آنگاه فلان آلبوم را از سر اتفاق ورق بزنی نه،

این انگاره دیگر مرده است. این آنچه که ما می‌گوئیم نیست آنچه که برای من اهمیت دارد تدارک یک نظم است و احساس جماعتی و نهضتی در حال پیشروی که من نسبت بـه آن مـتعهد و درگیرم. ممکن است که مورد حمله‌هایی قرار بگیری که ترا نشانه کرده‌اند در مورد مـن مـمکن است تروریست بخوانندم، یک خطاکار حتی یک مجرم. خلاصه آنکه بهایی باید پرداخت. اما در هر حال این بر شانه من مسئولیتی نسبت به آدمهایی گذاشته است که تنها گروهی مـتخصص نیستند.

من به سهم خود بـزرگترین و سـتوده‌ترین «دنـیایی بـودن» را، جـهانیت را در بـزرگان ادب تطبیقی، یعنی اویرباخ و اسپتزر در نسل پیشین و نظریه‌پردازان فرانکفورت امثال هورکهایمر و آدورنو [در نسل بعد] می‌دانم. مخصوصاً آدورنو که درباره همه‌چیز سخن می‌گوید. در میان آثار ایشان توجه کلامی و واژگانی به فرهنگ متعالی و فرهنگ توده‌ای و امثالها زیاد است. بدیهی است همان‌طور که پیش از این گفتم اینها توسط قوم محوری او محدود می‌شود اما به‌صورتی گسترده محدودیت‌های نظام‌های تحقیقی را هم درهم می‌کوبند. لیکن به‌نظر من اینان هرگز با مسأله مخاطب، مخاطب سیاسی و می‌توان گفت با مخاطب جامعه انسانی هـرگز بـه شکـلی جدی روبرو نشده‌اند. نه یک جامعه آرمانی و جماعتی ایده‌آلی. آدورنو، مـخاطبینی را فـرض می‌کند که اکنون محو شده‌اند، جماعاتی که دیگر وجود ندارند.

اسپرینکر. واضح است که آدورنو امکان هرگونه مبارزه سیاسی را کنار گذاشته است. من فکر می‌کنم شما هم وقتی که این کار را بکنید، به گفته خود شما به معنی بازنده شدن در یک بازی واقعی است.

سعید. بازی واقعی را باختن یا کنار گذاشتن یعنی کنار گـذاشـتن ارتـباط بـا مـردم واقـعی وگروههای واقعی. این موضوع تا حدودی در مورد تنی چند از روشنفکرانی که به صـورتهای گوناگون از آنان بسیار چیزها آموخته‌ام صادق است چامسکی و جیمسون. تنهایی چامسکی و حاشیه‌پردازیهای او حال به هر دلیل از بی‌میلی او به آمیخته شدن با مسایل جزیی و آشـفته سیاسی گروهها ناشی می‌شود. در مورد جیمسون احساس می‌شود که جامعه مورد خطاب او نظریه‌پردازان فلسفی یا نظریه‌پردازان آزاد یا [به عبارت دیگر نظریه‌پردازان نامتوازنی] هستند که این امر باعث شده او دیدگاههای بسیار محدودی داشته باشد. تردید نـیست کـه چـامسکی و جیمسون هر دو در برابر نگرانیهای سربر کشیده از دنیای سیاست حساسند و هر دو آدمـهایی بسیار صاحب سعه‌صدر، ولی توجه اصلی آنها را به روابط نهضت‌های سیاسی جاری روزمره

نیست. ولی شاید در عین حال من بیش از حد از آنها انتقاد می‌کنم.

اسپرینکر. به پرسش مربوطه دیگری بپردازیم. به یاد می‌آورید هنگامی که در ۱۸۷۵ کتاب سرآغازهای شما منتشر شد، یک شماره کامل از نشریه *Diactritics* به آن اختصاص یافت، همین‌طور هم مصاحبه‌ای طولانی در آن شماره با شما. در آن موقع شما در میان زندگی آکادمیک خود که سرآغازها و کتابی درباره جوزف کنراد، مظهر آن است با زندگی سیاسی خود که همزمان ادامه می‌دادید خطی کشیدید. بر همین مبنا خود شما گفتید «گویی من دو آدم جدا هستم» به‌نظر می‌رسد که در دهه گذشته این مسأله چندان موردی نداشت. به عبارت دیگر، شما شروع کردید تا که این هویت جداگانه را به صورتی محکم‌تر و صمیمانه‌تر به یکدیگر پیوند بزنید. اولاً ادراک فعلی شما از رابطه کار دانشگاهی با زندگی سیاسی خود، چیست؟ ثانیاً نظرتان درباره سایر روشنفکران دانشگاهی که معتقدند، درگیری در سیاست به زیان توان و انرژی آنها و غالباً به خطرجویی‌های شخصی نیازمند است چه می‌باشد؟

سعید. من مطمئن نیستم که شخص همه آنچه را که حرفش را می‌زند می‌تواند به راحتی انجام دهد. من اکنون آن‌طور که درباب جدایی در ۱۹۷۶ می‌گفتم، نمی‌توانم حرف بزنم. آن موقع مانند یک پژوهشگر حرفه‌ای ادبیات سعی من بر آن بود نیازهای بخشی که در آن کار می‌کنم، که چندان هم تحمیلی نبود برآورم و من هم احساس دیگری نداشتم. اما آنچه پس از شرقشناسی نوشتم حس کردم نوعی تبادل میان آنچه که سخت فرهنگی، روشنفکرانه و فوق‌العاده سیاسی است با آنچه جنبه آکادمیک دارد پدید آمده یا شاید بتوان گفت منطقه‌ای ایجاد شده که مجازم می‌دارد من در آن بدون آن‌که نگران باشم که واقعاً آدمی سیاسی هستم یا آکادمیک زندگی کنم. این تقسیم‌بندیها دیگر برای من جالب نیست. از آن زمان به بعد آنچه که خود را به انجامش مایل دیده‌ام، که بخشی از آن مربوط به مجال تنگ زمان است ــ من کم‌کم دارم پیر می‌شوم، دیگر آن نیروی لازم را ندارم و زمان هم طلب بیشتری از من دارد ــ دنبال کردن چیزهایی است که مرا جذب کند و بگذارد من به دنبالشان کشانده شوم. مثلاً علاقه تازه‌ام به موسیقی که پنج یا شش سال است که درباره آن می‌نویسم.

برگردیم به پرسش شما در این باره که فرهنگ توده با فرهنگ نخبگان سرمخالفت دارد. یکی از خطاهای آدورنو آن‌طور که خوانده‌ام این بود که تصور می‌کرد که فرهنگ نخبگان در فرهنگ توده ذوب خواهد شد، در حالی که در واقع امروز انسان می‌تواند حیات سرشار و هستمندی را از موسیقی کلاسیک مشاهده کند که به مثابه نماد نخبگان حضور بسیار قدرتمند اجتماعی در

زندگی معاصر دارد. و این امر براساس جاذبه موسیقی مدرن نیست بلکه شیفتگی به نگاهداری آن و حفظ میراث است. این نکته‌ای است که در آن تردید نباید داشت. باری این یک میراث است ولی در عین حال وجودی است زنده، آنجاست و به رغم اشارات آدورنو در پایان فلسفه موسیقی نو که می‌گوید می‌رود تا که موسیقی کلاسیک بی‌شنونده باقی بماند. در واقع ما هیچ‌وقت چنین تکثیر وسیعی از موسیقی کلاسیک نداشته‌ایم و نه تنها در صفحه‌ها بلکه در کنسرتها و بسیاری از گونه‌های جالب اجراهای صحنه‌ای.

آنچه راکه من می‌خواهم بگویم این است که شخص به‌ویژه با دورنمای فرصتهای فکری در شهر نیویورک، به نحوی گسترده امکان دخالت در کارها را به دست می‌آورد. این تمایل به دخالت را من با نظریه‌تراشی یا توجیه‌گری یا گفتن این که من کتاب خود را درباره کنراد نوشته‌ام و حال به مارکس می‌پردازم و کار آینده‌ام درباره هوسرل است و از این قبیل دنبال نمی‌کنم. به جای تعقیب چنین خط برنامه‌ریزی شده‌ای من با فرض حضور دائمی الزامات وقایع جاری فلسطین و تعهد سیاسی‌ام برانجام درهم‌تنیده و هم‌آهنگ همه این کارها با هم پافشاری می‌کنم. حالا دیگر من از محاسبه صحت و سقم آنچه که انجام می‌دهم بازایستاده‌ام دیگر وقتی زیادی برای انجام این بازبینی ندارم. شاید این نوعی بی‌دقتی باشد.

ج.و. ممکن است کمی بیشتر درباره اهمیت موسیقی بگوئید. من می‌دانم که به عنوان یک موسیقیدان و کسی که درباره موسیقی ملاحظاتی دارد، شخصاً این مسأله برای شما مهم است اما من درباره نظرتان نسبت به موسیقی که شما راجع به آن می‌نویسید و اجرا می‌کنید، سنت موسیقی کلاسیک، کنجکاوم. آیا این نوعی خلاقیّت خودجوش شخصی است که مثلاً می‌توان گفت ربطی به ایدئولوژی و سیاست ندارد؟

سعید. ارتباط دارد. من درست وسط این مسایل قرار دارم هرچند شاید در موقعیت شایسته‌ای نباشم که از منظر گسترده‌ای سخن گویم. من در حال نوشتن متن سخنرانی‌هایی هستم که ظرف یک ماه آن را ارائه خواهم داد. در این نوشته‌ها ــ عنوان آنها *Musical Elaborations** است ــ تلاش کرده‌ام آن چیزهایی که در موسیقی به صورتی خاص جلب‌نظرم می‌کنند بیان دارم. این سخنرانی‌ها، بارها و بارها به عمومیت و خصوصیت اشاره دارند ــ عمومیت در مفهوم آدورنویی آن با همه قدرت احتشام و اقتدار و جزمیّت و خصوصیت که همان موقعیت شنونده

---

* حاشیه‌ای بر موسیقی یا پرداختهای موسیقیایی

است یا متفنن یا مصرف‌کننده‌ِ ذهنی موسیقی مانند خود من ــ من این امر را یک حوزه خودجوش و مستقلی نمی‌دانم اما بدیهی است تصور می‌کنم شخص می‌تواند درباره آن به عنوان یک هویت نسبتاً مستقل بیاندیشد.

آنچه را که من در این سخنرانیها مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌ام در درجه اوّل موقعیت اجرایی خود موسیقی است که من در آن به مثابه یک موقعیت بسیار گسترده همراه با وضعیت زمان و مکانی که در زندگی اجتماعی غرب بسیار مؤثر بوده، مخصوصاً در دوران سرمایه‌داری اولیه غرب، تفحص نمودم. سخنرانی دوم درباره کل ابعاد چارچوبی که موسیقی در آن جریان دارد که می‌توان گفت از میان‌برهای حیرت‌خیز *Diabolus in musica** فواصل ممنوع تا مسأله گسترده اخلاق و زیبایی‌شناسی که در آثار واگنر و اشتراوس به اوج می‌رسد و در نهایت شاید با پرسش پل دومن ــ اشتراک مساعی (ارتکاب) میان موسیقی، ایدئولوژی و فضای اجتماعی. سخنرانی سوم یا مبحث سوم من درباره ملودی است (نغمه. م) به عنوان یک عنصر مهم در هویت موسیقی کلاسیک. نقطه عطف کار من در این قسمت *Contre saimt-Bew* که در آن پروست می‌گوید می‌تواند، لحن نغمه** هر نویسنده‌ای را حدس بزند. او عناصر ملودی را برای شناخت سبک و نشان خاص هر هنرمند مورد استفاده قرار می‌دهد. از این‌رو هر هنرمندی ملودی خاص خود را دارد. سپس به این نکته می‌رسم که خوب، ملودی آهنگسازان کدام است؟ نغمه ویژه آهنگساز. من از نوشته‌های یک موسیقی‌شناسی انگلیسی، ویلفرد ملرز زیاد تحت تأثیر قرار گرفتم. باخ و جنبش خدایی و بتهوون و نغمه آسمانی ــ که هر دو کوششی است در تحلیلی موسیقی‌شناسانه نه تنها درباره ساختار و آثار ایشان بلکه در مورد ملودی‌های آنها. من ملودی را دوست دارم زیراکه در درجه اول شنونده بوسیله آن از هویت آهنگساز آگاه می‌شود و به اصطلاح نقش‌پذیر می‌شود و سپس این امر برایم مهم است که تاکجا ملودی انزوای هنرمند را منعکس می‌سازد زیرا در هر حال آهنگسازی یک امر انفرادی است باید دید به سوی چهره عمومی هنرمند تاکجا راه می‌سپرد. بیش از آنکه بخواهم درباره تمامیت موسیقی چیزی بگویم کوشیده‌ام به سادگی از تجربه طولانی و خاموش خویش از آگاهی موسیقیایی چیزی را مشخص کنم، مشخص ساختن عناوین جالبی که به من امکان می‌دهد در لوای امور اجتماعی و سیاسی و

* یا موسیقی با فضای اهریمنی

** *air de chanson*

بالاتر از همه در قالب زیبایی‌شناسی از موسیقی سخن گویم.

مشکل مهم که چندان جوابی هم برای آن ندارم این است که در موقع نوشتن این مباحث، شگفت آن که موسیقی عربی و اسلامی خودمان چندان برایم اهمیتی پیدا نکرد. هرگز این موسیقی برای من با آن که آن را می‌شنوم و خوب هم می‌شناسم چیز جالبی برای تحقیق نبوده است. تقریباً در مورد موسیقی همگان‌پسند «پاپ» نیز همین مطلب صدق می‌کند و موسیقی همگان‌پسند و مطلوب روز برای من مطلقاً جالب نیست مگر آنکه مرا تسخیر کند. روشن است که من ملاحظات زننده و تنگ‌نظرانه آدورنو را درباره موسیقی باب روز قبول ندارم اما این را می‌بایست بگویم که این موسیقی آن‌طور که با فرزندانم یا با شما سخن می‌گوید با من حرفی ندارد. با این ترتیب من بسیار محافظه‌کارم.

اسپرینکر. این یک نوع مسدود کردن است، به‌طور خلاصه این اظهارنظر تا حدودی نامنصفانه است اما انسان می‌تواند بگوید که سنت بزرگ موسیقی غرب بدون تردید برای شما یک پناهگاه باعظمت است. شما خواهید گفت چون پای شخصیت‌های بزرگ موسیقی در میان است، اما انسان می‌تواند به دنبال حرفهایی که پیش از این زدید بگوید که مثلاً موسیقی همگان‌پسند آفریقایی نیز بسیار جهانی‌تر است و همه رشته‌ها را درهم بافته است. این موسیقی می‌تواند با بسیاری سخن گوید اما این‌جا بر گوشهای ناشنوا خاموش می‌افتد.

سعید. در مورد گوشهای ناشنوا چیزی سر در نمی‌آورم.

اسپرینکر. خود شما به راک و موسیقی سرخپوستان (*Reggae*) گوش نمی‌دهید این‌ها موسیقی سیاسی عصر ما هستند.

سعید. من در مورد آنها مقادیر زیادی خوانده‌ام ولی این آثار، آن نیست که من انتخاب اولم برای شنیدن باشد. شاید آنچه راکه من قصد گفتن آن دارم بقای این سنت موسیقی کلاسیک است که شاید تا آخر نپاید. من در واقع درباره آنچه انجام می‌دهم سخت آشفته‌ام. البته بسیار کار شسته و رفته‌ای است که آدم بنشیند و مقاله‌ای منحصراً درباره کنسرتی که شنیده یا اپرایی که شخص دیده بنویسد اما این که اینها را در قالبی انتزاعی که من آن را «پرداخت موسیقیایی» می‌نامم قرار دهد، چیز دیگری است. اما من این را چیزی می‌دانم که آنتونیو گرامشی آن را پرداخت جامعه مدنی می‌داند. در اینجا جامعه نقش مشخصی بازی می‌کند. هیچ‌کس منکر این نیست که فرهنگ جاز جای خود را بازکرده است و از لحاظ فکری برای بسیاری جالب‌تر از دیدگاههای من است. اما در عین حال به نظر من آن نوع عجیبی که شاید حالا ظاهری عصر حجری داشته باشد، چیزی

که من آن را موسیقی کلاسیک می‌خوانم چیزی است که با حضور شخصیت‌های بزرگی چون توسکانینی و گلن گولد شکل می‌گیرد، کسانی که به حق با رهبری و کارشان می‌کوشند تا حضور سنت کلاسیک را ثابت کنند، در حالی که آن طرف قضیه برای چنین حضوری وجود جامعه توده‌ای، ارتباطات، فن‌آوری، برنامه‌های رادیویی را لازم دارد.

اسپرینکر. بگذارید توجه‌مان را تاحدی به مسأله دیگری معطوف کنیم. شما صحنه نقد ادبی را البته تنها نه در قلمرو آکادمیک بلکه در فرهنگ عمومی نقد، در مسیری که می‌پیماید چگونه می‌بینید، به کجا می‌رود؟ فکر می‌کنید نقد ادبی دستاوردهای مهمی داشته است؟ درباره چیزهایی که نکرده و می‌بایست بکند چه فکر می‌کنید؟ این سؤال را شما بارها از من کرده‌اید و من اکنون آن را از شما می‌کنم.

سعید. علت این که من این را از شما می‌پرسیدم این بود که مانند هیچ یک از شما مطلب را به صورت ضابطه‌مند دنبال نمی‌کردم. خیلی ساده بگویم که ده سال است که علاقه خود را به نظریه‌پردازی ادبی از دست داده‌ام. به این معنی که دیگر آن را مانند چیزی که همه روزه نیاز دارم و دو چشمی آن را بپایم مرا تکان نمی‌دهد و یا مانند چیزی که روزهای معینی باید به آن بپردازم برایم جالب نیست.

اسپرینکر. اما شما باید خود را مداخله‌گری که در زمینه‌های نقد با اقتدار کافی وارد شدید بدانید. ما تنها آدمهایی نیستیم که از کار شما تأثیر پذیرفته‌ایم. صدها نفر اهل ادب در تجربه‌ورزیهای نقد ادبی که بدان مبادرت داشته‌اید نکاتی یافته‌اند که به کار می‌بندند.

سعید. شاید این امر مربوط به روابط شخصی باشد. یا بر حسب اتفاق. من بسیار مراقب بودم که مثلاً نظر خود را به شاگردانم تحمیل نکنم، به شیوه پل‌دومن در مکتب ییل (که حالا این مکتب شادروان شده است) یعنی از راه درس و دانشگاه آنها را مکتبی نمایم یا شکل نظریه‌ای را برایشان ترتیب دهم و از این قبیل. من همواره درباره تدریس خود که آن را با هیجان و برانگیختگی بسیار انجام داده‌ام این فکر به مخیله داشتم که عملاً کار من تجزیه و تحلیل باشد، تعبیر و تفسیر نمایم که دانشجویانم را با روش شناختی‌هایی آشنا گردانم نه آن که بروند و آنها را عیناً در موقعیت‌های مختلف به کارگیرند. به عبارت دیگر برای دانشجویان و دوستانم همواره فرصتهایی فراهم ساخته‌ام نه این که دیدگاههایی را عنوان نموده‌ام، و نه رمز گذارهایی که بعداً بتوانند به صورت ابزاری از آن استفاده کنند. واقع این است که به‌نظر نمی‌رسد که عرضه این کارها را داشته باشم.

من از بازگشت به پرسش مربوط به نقد ناراحتم، این که تا کجا و چرا، دلیلش هم نمی‌دانم. من از این که نقد به صورت موج و مد درآمده نگرانم. بطور مثال ساخت‌شکنی [ساختارزدایی*] اکنون کاملاً فرسوده شده است. من کسی را نمی‌بینم که در وادی ساختارزدایی کار جالبی انجام دهد. من با نوعی اشتیاق و توجه به ظهور چیزی که «تاریخ‌گرایی‌نو» خوانده می‌شد دیده دوخته بودم که اوج لغزشهای آن را به سوی جزم‌گرایی مشاهده کردم. در هر حال «تاریخ‌گرایی» نو، ورد زبان همه بود اما واقعاً هنوز نمی‌دانم به هر حال این چه نهضتی بود. من به مباحثی که در بعضی نشریات همچون *Dractritics* و *M.L.N* یا در *Cultural cretique* و *minneesota review* و ... می‌اندیشم. [می‌اندیشم] اما دقت می‌کنم که اینها بر اندیشه‌ام فرمان نرانند. من واقعاً سردر نمی‌آورم، بیشتر اوقات کار من این است که در مبارزه‌ای باشم تا پاسخ خود را در برابر بن‌بست‌ها بیابم، سعی کنم چنان غرق نشوم که تعهداتی که برعهده من است کنار گذارده شود و غیره. این است که نسبت به آنچه حالت انتقادی کاذب یا شبه‌انتقادی است علاقه خود را از دست داده‌ام.

آنچه که توجه مرا حقیقتاً دور از مرزهای آموزه‌های «نقد آبکی» به خود جلب می‌کند کوششهای تازه جسورانه‌ای است که از منظر تاریخی در لابلای سطوری اندیشمندانه، اغلب در راههای مرز گسل، راههایی که می‌کوشد روابطی معقول و سیاسی با دیگر مداخله‌گران داشته باشد، مشاهده می‌شود. در این دو سال اخیر، گرچه درباره آن چیزی ننوشته‌ام نهضت فمینیستی توجهم را جلب کرده است، نهضتی که به نظر من یکی از چیزهایی که به آن اشاره کردم در آن اتفاق می‌افتد، زیرا هنوز به مفهوم واقعی گفتمان فمینیستیِ که یک شکل و جزمی باشد در آن وجود ندارد. هنوز راه در پیش مراحل مختلف فمینیسم باز است راههای استقلال و جدایی، راههای بسیار فرا ـ تاریخی** و فرا ـ نظری***. در کار اینان برای مثال آثار جون اسکات به نظر بسیار جالب است. آثار او شکلی از توان‌آزمایی بسیار زندگی بخش و شگفت‌انگیز است. اما اگر گفته شود که در آثار این زن موضعگیری خاصی است، به علت کذب چنین ادعایی، حیرت می‌کنم.

چنین می‌نماید که مثلاً اگر ده سال پیش شیفته آن بودم که دانشگاه کُرنل درباب نقد ادبی چیزی منتشر کند، حال راغبم به‌طور مثال کاری از بررسی درباره تاریخ آفریقا به دستم برسد یا به‌طور نمونه از کتابی که اخیراً خواندم بگویم، جنس، فرهنگ و امپراطوری از هلن کال‌وی که در آن

---

* *Deconstruction*  ** *Meta Historical*  *** *Meta Theoretical*

از نقش زنان اروپایی در نیجریه می‌گوید و مسأله امپریالیسم و فمینیسم را زنده می‌کند. یا کتاب تازه جین فرانکو درباره زنان امریکای لاتین به نام زنان توطئه‌گر چنین چیزهایی قالبی و برنامه‌ریزی شده نیست.

ج.و. نوعی نظریه‌پردازان بدون کرسی.

سعید. حتی کلمه تئوری، نظریه چیزی را به من القا می‌کند که ...

اسپرینکر. می‌خواهی که آن را دور بیندازی؟

سعید. بلی می‌خواهم. من حالا حس می‌کنم که این یک عنوان صنفی است که زبانی کاسبانه را پدید آورده است و لاجرم کسالت‌بار است.

اسپرینکر. چیزی که هم اکنون می‌گفتید، این بود که افق ادبیات و علاوه بر آن نقد ادبی، محدود به متون ادبی، تحلیل ادبی و ساختارهای صوری و از این قبیل نیست. چیزی گسترده‌تر در کار است ـ فرهنگ، تاریخ و جامعه. از طرفی به‌نظر می‌رسد که شما می‌خواهید بگوئید که «من نمی‌خواهم موضعی داشته باشم» اما همین موضع شما است و الزاماتی دارد.

سعید. بلی، این به وضوح موضع من نیست. این یک تعارض عجیب و حداقل برای من نوعی معمای غیرقابل حل است. این فقط به این معنا است که من عقیده راسخ دارم که کلیه متون ـ و به‌ویژه متونی که مورد توجه من است بیش از همه ـ بله تمام متون، متونی مخلوط و آمیخته‌اند. مفهوم کلی متون دورگه یا مخلوط، مثلاً آثار مارکز، مسایل تبعید و مهاجرت و مرزگسلی‌ها ـ تمام این‌ها به نحو گسترده‌ای به دلایلی روشن از نظر وجودی و سیاسی برای من جالب اما این‌ها در عین حال به عنوان آثار مهمی از فرهنگ اواخر قرن بیستم است که بر من اثر می‌گذارد. در این میان چهره‌های خاصی هستند که در نظر من بسیار مهم‌اند. شخصیت‌های مرتد، مردمی چون آدمهایی چون ژان ژنه، آدمی که در جامعه خود مطرود و مجرم بود اما او این طرد و حقارت را نمی‌گویم به یک وظیفه یا شغل تبدیل کرد چون آگاهانه‌تر از این رفتار کرد. بلکه آن را تبدیل به نوعی پیوستگی پرشور با مردمی دیگر، مردمی غیر از دوستان که با آنان زندگی کرده بود و سپس آگاهانه به آنان پشت‌پا زده بود، کرد. شواهدی بر این شعر سیاسی در نمایشنامه او *Paravents** وجود دارد و به صورتی عالی این موضوع را در اثر دیگرش *Le captife Amoureux*** که به انگلیسی هم ترجمه شده نشان داده است [ادوارد سعید نام هر دو اثر را در متن انگلیسی به

* دیواره‌ها ** زندانی عاشق

فرانسه آورده است. م] من در شماره تازه‌ای از نشریه *The Grand street* در مورد این جنبه از کار ژنه بررسیهایی انجام داده‌ام. این‌گونه پدیده‌ها عمیقاً مرا تحت تاثیر قرار می‌دهد. مردمی که قادرند از یک طرف به طرف دیگر بروند و سپس بازگردند.

از سوی دیگر، من از آنها نیستم که معتقدند برای شناخت شاهکارهای بزرگ و آثار مهم ادبی باید مِلاک و معیار پابرجایی داشت. من به این عقیده چسبیده‌ام که این آثار بقایا و یا ردپایی از آگاهی‌ها است که در طریقی نه بلندپروازانه آنها را «هنر بزرگ» می‌نامم. در نظر من کارهایی چون موبی دیک و پارک منسفیلد یا سفرهای گالیور، متون مستقل ادبی‌اند و می‌بایست آن را در چارچوب استقلال ادبی آنها درک کرد. من هرگز این‌طرز فکر را کنار نگذاشته‌ام. در درجه اول این آثار از نظر من تجربه‌ورزی لذتی است که در خواندن و اندیشیدن عرضه می‌شود. این است آنچه که من در نهایت دریافته‌ام. به عبارت دیگر، شما می‌توانید بگوئید که این آثار بزرگ همدم ساعات طولانی توجه و دقت فکری و زیبایی‌شناختی من بوده‌اند در یک کلمه این آثار، محبوب من‌اند.

اسپرینکر. اجازه بدهید از این مطالب نکته دیگری بیرون کشیده شود تا ببینیم به کجا می‌انجامد. در طرح بزرگ شما درباره امپریالیسم و فرهنگ* مقداری زیادی از خوانده‌ها و تحلیل‌های شما در مورد رمان‌های بزرگ قرن نوزدهم انگلستان و گذار آن به سنت مهم مدرنیستی در آن کشور دور می‌زند.

سعید. و فرانسه. بخش‌هایی هم در مورد ادبیات فرانسه سخن می‌گوید که شما آن را مشاهده نکرده‌اید، اوج این بحث‌ها به کارهای ژید و تمام کارهای کامو می‌رسد. قرائت من از اینها بر زمینه استعماری شمال افریقا و شرق مدیترانه و تمام رمانهای ماجرایی و جستجوهای سرزمین‌های ناشناخته استوار است. سپس جای پای این همه را کمی دورتر در ادبیات مقاومت در اشعار عبدالقادر رزمنده بزرگ الجزایری در قرن نوزدهم دنبال می‌کنم. من از او زود می‌گذرم اما این کار را در آثار مورخین الجزایری قرن نوزده و کوششهایی که برای بازسازی تاریخ مغرب می‌شود دنبال می‌کنم. این بخشهای کتاب** به صورت یادداشت است اما جزیی از یک تصویر است و کار به بررسی موسیقی نیز می‌کشد. هدف این است که تا آنجا که در امکان من است

* احتمالاً اسپرینکر به سخنرانیها و یادداشت‌های ادوارد سعید در مورد فرهنگ و امپریالیسم اشاره می‌کند که بعداً با عنوان «فرهنگ و امپریالیسم» منتشر گردید. م

** منظور کتاب فرهنگ و امپریالیسم است. م

چهره‌ای از فرهنگ قرن نوزدهم که استعمار و امپراتوری بر آن سایه افکنده است تصویر کنم.

ج.و. یک سؤال مشخص ادبی که شخص می‌تواند مطرح می‌کند این است. شما امپریالیسم را به عنوان یک وسیله نگرش تازه بسیار مهم مطرح می‌کنید که از طریق آن نه تنها متون را می‌خوانید، بلکه اهمیت و ارزش آنها را هم اندازه‌گیری می‌کنید، قدرت فرهنگی آنها و «بُرد و تاثیر آنها را و الخ» آیا انتخاب این‌گونه آثار به علت نبوغ نهفته در آنها است، به خاطر ظرافت‌های کلامی است، یا مطرح ساختن آن‌ها علت دیگری دارد.

سعید. خوب، این پرسش جالبی است. بدون تردید گاهی اتفاقی است، پیش‌بینی نشده است. اشاره به آنتیگوا در پارک منسفیلد بخش مهم کتاب است. نظر من این است که اگر به ادبیات انگلیسی که خود را وقف هند غربی کرده‌اند نظر بیافکنید ــ نوشته‌های بسیاری در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم وجود دارد که در آن بازتاب منافع انگلستان در هند غربی در آن مشهود است ــ شما مطالب آگاه کنند زیادی بسیار روشن‌تر از آنچه در پارک منسفیلد است در آن‌ها خواهید یافت. اما برگردیم به مسئله شاهکارها، این آثار آثاری است که در حوزه مشترک بررسی و بازبینی مردمی قرار دارد که در درجه اول این اثر روی به آنان دارد [کتاب فرهنگ و امپریالیسم ادوارد سعید. م]، یعنی دانشجویان متفاوت فرهنگ و ادبیات. البته در چنین صورتی مسأله عمومیت و در دسترس بودن آثار هم مطرح است. هیچ‌کس در این گروه مورد خطاب نیست که خانه متروک دیکنس یا پارک منسفیلد را نخوانده باشد.

دوم. اصل اعتبار و قدرت این آثار. این هم مهم است که این آثار جزیی از یک قداست محسوب می‌شوند: برای من نشان دادن ارتباط حضور چنین اقتداری در فرهنگ بزرگشهری اروپای غربی و امریکا بسیار جالب است. البته نشان دادن ارتباط میان اقتدار و اعتبار این آثار در پایتخت و فرهنگ بزرگشهری کشورهای غربی و کمکی که این امر به بقای ایستار امپراطوری و نیاز به نفس امپریالیسم می‌کند، تمهیدی برای محکوم ساختن این آثار نیست، بلکه این نکته نمایشگر آن است که به لحاظ دستاوردهای جذاب پرحشمت بزرگشهری آنها، غالباً به صورتی منفی به سرزمینها و مردمان تابعه آن نوعی امتیاز مبهم وابستگی عطا می‌کنند

سوم. این آثار نشانه‌هایی با خود دارند. نشانه‌ای که مرا تکان می‌دهد زیرا که نظر مرا اثبات می‌کند، که گویا هیچ مخالفتی در میان نیست و همان‌طور که گفته‌اند اندیشه‌های «عالی» و ارزشهای متعالی در این کتابها از اصول کاسبکارانه استعماری به دور است.

این نوع بررسی و این رشته از کار مورد علاقه من است. به عبارت دیگر شما در حوادث این

کتابها سرنخ را پیدا می‌کنید، از منافع و از اعمالِ شرارت‌آمیز امپریالیسم در مستعمرات به ساختار رمان می‌رسید، به نوعی نظارت و مشاهده می‌رسید یا به نوعی رمان قوم‌نگاری و تاریخنگاری به نوعی به نوشته علمی. نکته این‌جا است که این آثار سنگری در برابر گرایش‌های جهانی امپریالیسم نیست بلکه در واقع تأئید این گرایش‌ها است.

و چهارم به نظر من چنین می‌رسد در شرایط کنونی نوعی طغیان در برابر این آثاری که من خوانده‌ام، آثاری که در صورتبندی آگاهی من، آگاهی فکری حرفه‌ای من و زیبایی‌شناختی من به عنوان یک طلبه ادبیات غربی نقش مهمی داشته، وجود دارد. یعنی من اکنون آنها را طوری می‌خوانم که پیش از این نمی‌خواندم. اما از این مهمتر من آنها را با فرآیند تقارن مقاومتی که در برابر آنها در جهان سوم وجود دارد می‌خوانم و آنچه را که در این باره زمانی یک سوم سخنرانی مرا تشکیل می‌داد اکنون بخش سوم کتاب مرا فرهنگ و امپریالیسم را به خود اختصاص داده است. به عبارت دیگر آنها را محضْ‌نفس آنها نمی‌خوانم. من سعی می‌کنم که آنها را به صورتی چندگانه با توجه به زمینه حرکت مخالفت و مقاومتی که از ابتدای نشوونمای امپریالیسم در برابر آن بوده است بخوانم. بدیهی است این داستانی است که ما واقعاً چیز چندانی از آن نمی‌دانیم زیرا همان‌طور که پرفسور باربارا هارلو مطرح کرده است درباره این روابط نوشته‌هایی بسنده و به‌قدر کفایت در دست نیست.

ج.و. این یک سؤال شیطنت‌آمیز است. آیا ممکن نیست که چنین استراتژی به یک معنی تبدیل به طرحی شود که خواندن کامو همراه با فانون این فرض را پیش کشد که مشروعیت و اعتبار بازنویسی فانون محصول همان تاریخ‌های استعمارزدایی و غیره است؟ من این را به این علت نمی‌گویم که مثلاً «بگذار این آثار را نجات دهیم» بلکه می‌گویم «آیا این کار آنها را تحلیل نمی‌برد؟»

سعید. نه این کار آنها را تحلیل و خالی از مفهوم نمی‌سازد.

ج.و. آیا دیکنس از حقیقت خود از آن‌رو که ما آثارش را به مثابه اثری در معیت طرحهای استعماری می‌خوانیم تا حدی دور نمی‌افتد؟ همه چیز تحت‌الشعاع این موضوع قرار نمی‌گیرد؟

سعید. نه به هیچ‌وجه من اصلاً چنین نمی‌اندیشم. این نکته‌ای است که می‌بایست آن را روشن سازم. شاید من آن را خوب بیان نکرده باشم. دقیقاً از آنجا که من این آثار را «شاهکار» می‌دانم، علاقه من به آنها برای خود آنها است در آنها نوعی جاذبه ذاتی، نوعی غنا و توانمندی وجود دارد. اینان نویسندگان بزرگی هستند و به علت این حقیقت است که می‌توانند چنین

موقعیت جامع و فراگیری داشته باشند، موقعیتی که حتی در تجزیه و تحلیل از دیدگاه مخالف نیز جالب باشند. اما این تجزیه و تحلیل‌ها این آثار را تحلیل نمی‌برد از پا نمی‌اندازد. اینها همچنان جالب و قوی باقی می‌مانند. به یک معنا آنها قوی و جالب‌اند زیراکه چنین هستند و نه تنها به خاطر آن که توانایی آن را دارند که تن به چنین تحلیلی می‌دهند. اما واقعیت این است که چنین تحلیلی پیش از این نشده است.

در کتاب من در مورد امپریالیسم، کلّ مسأله را بررسی کرده‌ام و از همه بیشتر تاریخ مهم فرهنگی نقد را، که نقد ریموند ویلیامز را هم شامل می‌شود، گرچه او هرگز صرفاً به این روابط نظری نداشت اما به‌طورکلی نقد او در این بررسی حضور دارد. ولی آیا به‌طورکلی در نهایت در این پرونده «چیزی وجود» ندارد جز اتهام امپریالیسم؟ بدیهی است این همان چیزی است که در مورد کتاب شرقشناسی من هم گفته می‌شود که من به تمام شرقشناسان به خاطر تمام کارهایشان حمله کرده‌ام. این یک تحریف کامل موضوع است. من می‌گویم یکی از دلایلی که شرقشناسان درجه دوم آثار خویش را در قالب تنگ نظرات سیاسی توانستند پدید آورند بعضاً این بود که آنها نه تنها سنت و قدرت اجتماعی بزرگی پشت سرخویش داشتند بلکه به این علت بود که خود آن آثار هم [آثار شرقشناسان اولیه] در نفس خویش آثار جالبی بودند. مثلاً جونز و ماسینیون یا لین یا هر یک از شرقشناسان اولیه، خود شخصیت‌های برجسته‌ای هستند. آنها صرفاً عروسک‌های پشت پرده نیستند. من نمی‌گویم که کار قلمی و زیبایی‌شناختی آنها نوعی استتار برای سرهنگ بلیمب یا فلان ژنرال احمق فرانسوی است که زیر آن خود را قایم کند. من فکر می‌کنم که این مهم است که هر دو کار [کار سیاسی و شرقشناسی] را می‌بایست با هم ملاحظه نمود. بدیهی است که این کار را برنارد لویس* نمی‌کند و نخواهد کرد.

اسپرینکر. اما چه جوابی برای دوست من، از اهالی هند غربی دارید که یکبار به من درباره رمان پروست گفت، این رمان نوعی رمان منحط است، تجربه‌ای شخصی و خصوصی است که با او سخنی ندارد، با ساخت فرهنگی او حرفی ندارد.

سعید. این امر در پاسخ آچِبی** [آکبی]درباره کنراد هم صدق می‌کند. او می‌گوید درست است که مردم آثار کنراد را می‌خوانند اما کنراد یک نژادپرست است. مهم نیست که او رمان‌نویسی

---

* *Bernard Lewis* محققی که سعید در شرقشناسی خود او را دارای سوءنیت نسبت به شرقیان و به‌ویژه اعراب می‌داند. م

** *Achebe*

بدخوش است و مهم نیست که چگونه رنگهای محلی و مکانها را وصف می‌کند، در نهایت ایستار سیاسی اوست که برای من به عنوان یک سیاه‌پوست نفرت‌انگیز است. باری این هم روایت دیگری از این موضوع است اما این نویسندگان در نظر من چنین نیستند. نمی‌شود که من به دست خویش، ذوق و اندیشه و زیبایی‌شناسی روان خود را کور سازم چون صرفاً تجربه مردمی دیگر، مردمی از دنیای سوم، یک رمان‌نویس سیاه‌پوست نیجریایی و یا آن دوست هند غربی شما پوست و کنراد مرا صرفاً آدمهایی نفرت‌انگیز بدانند. بله من می‌توانم در احساس بیگانگی نسبت به آثار ایشان شرکت کنم و به‌شدت از آنها انتقاد نمایم اما نمی‌توانم کاملاً دست ردّ به سینه چنین نویسندگانی بزنم، زیرا وجودشان معنای زیادی برای من دارد و در واقع در زندگی فرهنگی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم نقش اندیشمندانه و زیبایی‌شناسانه‌ای برعهده آنها است.

اسپرینکر. ولی در بخشهای معینی.

سعید. بلی درست است.

اسپرینکر. طرح شما این را القا می‌کند که شخص نه تنها سنت غربی را به شیوه‌ای جدید درک خواهد کرد بلکه سایر سنت‌های فرهنگی نیز وجود دارد که اساساً به همان اندازه غنی و به همان اندازه در این مؤلفه تاحدودی ویژه‌ای که ما قرار داریم، ارزشمند است. در هفته گذشته نیویورک تایمز مقاله‌ای درباره آموزش سی‌تار داشت و شرح و بسط بسیار که همه توسط محافظه کاران جدید مطرح شده بود...

سعید. بله از من سه یا چهار بار در مورد مقاله مزبور برای مصاحبه دعوت کردند که ابداً به آن پاسخی ندادم.

اسپرینکر. و آن چه گفته می‌شود این که آنها ــ شما، آشِبی و چپ‌ها ــ هرگز چیزی به ما نشان نداده‌اند که جایگزین کتب معتبر غربی باشد.

سعید. بلی. مانند آن سؤال سال‌بلو (تصور می‌کنم) که می‌گوید «تولستوی آفریقا کجا است؟». این هم یک روی دیگر سکه که خیلی هم صاف و پوست‌کنده است. من تردید دارم لازم باشد برای مطالعه دنبال موضوع خاصی برویم. تجربه‌ورزیهای فرهنگ دیگری هم هست که ممکن است به این اندازه غنی نباشد ــ این همان نقطه‌ای است که می‌بایست آن روی تراژیک یا طنز قضیه را بپذیریم. اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم در پاریس اتفاقی می‌افتد و پروستی ظاهر می‌شود که ممکن است دوباره پدید نیاید. و نیز ممکن است دیگر ضرورتی نباشد که به دنبال رمان خاطره‌ای نوستالژیک عظیم‌وحجیمی برویم. اماهمین‌امرممکن‌است‌مارا مجبورسازد

که دنبال منابع دیگری از تجربه برویم که بدین‌صورت مدون نشود یا قابل تدوین نباشد. این تمام چیزی است که من می‌گویم. وقتی یک دانشجو به من می‌گوید، شماکتاب ضداخلاق ژید را می‌خوانید خوب چرا ما هم یک رمان الجزایری نخوانیم؟ پاسخ من این است همان‌طور که در ترینیداد، هنگامی که مالر سمفونی خود را می‌ساخت سنت پرداخت سمفونی نبود، در الجزایر آن زمان هم رمان وجود نداشت. این کنار یکدیگر قرار دادن خصمانه موضوعات به این شیوه مضحک است و کل ماجرا را مسخره وانمود می‌کند و من این را مردود می‌شمارم.

اسپرینکر. این هم ممکن است و هم به حق است که گفته شود برای مثال پروست در شرایط خاصی پدید آمد و اکنون وقایع دیگری در جریان است که به همان اندازه قبلی‌ها ضروری است و موجبیت دارد، بنابراین دیگر نمی‌خواهیم پروست و کنراد را بخوانیم.

سعید. این یک مطلب دیگر است. ضرورت‌ها تفاوتی ندارند، مساوی‌اند این چیزی است که من درباره آن با شما توافق ندارم. شما یک مسأله نظری را مطرح می‌کنید که تصور نمی‌کنم پاسخی داشته باشد. من به جنبه عملی آن پاسخ می‌دهم، برای آن که من منافع و طرح حاضر خود راکه بسیار هم محدود است اجراکنم، یک ضرورت است که پروست را یا هر آن کسی که در کتابم از آن نام می‌برم بخوانم یا آثار کسانی راکه در درون فرهنگ غرب و در یک لحظه خاص حضور داشته‌اند. اما این امر به هیچ‌وجه معنی‌اش این نیست که دیگران مکلفند همین کار را بکنند. کسی که در واقع می‌خواهد مسأله را هم دنبال کند آیا لازم است پروست را بخواند؟ ـ ممکن است این امر ضرورتی نداشته باشد. این یک تصمیم شخصی است که من به سهم خود انجام داده، یک واقعیت تاریخی عمومی که برای من به صورت ضرورت درآمده بود برگزیدم، البته در عین حال مخالفت با امپریالیسم و استعمار. واقعاً نمی‌دانم که چگونه این امر را به یک برنامه عمومی با چاشنی روشنفکرانه تبدیل کنم. شاید این یک فقدان دورنگری از جانب من باشد. به اصطلاح این مشکل من است. و نیز ممکن است که این فقدان توانایی برای ضابطه‌مند کردن الگویی برای مطالعه باشد که در حال حاضر حس می‌کنم آن را دارا نیستم.

ج.و. نقطه دیگری را در مسأله بحث‌انگیز مشابهی انتخاب کنیم: یکی از اشکال فمینیسم، که فمینیسم امریکایی باشد که می‌گوید «در همه آثار معتبر، ما برتری جنسیت مرد را مشاهده می‌کنیم اصلاً چرا باید اینها را خواند؟» این‌گونه حذف‌ها به صورتی مضحک از عجز و ناتوانی برمی‌خیزد. حال اگر به جهان سوم رو کنیم، در چنین ملاحظاتی نویسنده‌ای چون مارکز نمی‌گوید که «باید جانشین مراجع نویسندگی بزرگ غرب، از جهان سوم تعیین شود» این امر به

شیوه نویسندگی او جور در نمی‌آید. این یک عقیده خاص لیبرالی است که یک خلاقیت جانشین خلاقیت دیگری شود و یا با آن انطباق داشته باشد. این طرز فکر به‌نظر من متضمن پی‌آمدهای واقعی سیاسی و نظری است.

سعید. من علاقه بسیار به ادبیات جهان سوم دارم. در آثار بسیاری از نویسندگان جهان سوم و مسلماً نه تمام آنها کوشش آگاهانه‌ای است که به صورتی نویسندگان معتبر را به نوعی جذب کنند، قرائت تازه‌ای از آنان انجام دهند. کنراد یکی از بزرگان گفتمان‌های آفریقایی محسوب می‌شود که کریستفر میلر از او سخن می‌گوید. چنین کاری برای من پرجاذبه است زیرا این کار واقعاً تبدیل نویسنده به نویسنده دیگری نیست، جانشین کردن نویسنده‌ای به جای نویسنده دیگر نیست بلکه واقعاً چیزی است متفاوت از جانشینی و در آن نوعی تعهد موجود است و که معطوف به بازنگری دوباره به نوشته‌ها، مروری دوباره به آنها و تعیین شایستگی‌های تازه در آثار نویسندگان [غربی] است.

ج.و. نویسندگانی مثل نوگوگی* ممکن است بگویند چنانکه در دانشگاه ییل گفته است: «من فکر می‌کنم رمان تازه‌ام بسیار جالب باشد زیرا کوشیده‌ام تا که ساختار داستانم بسیار شبیه...» و سپس فهرست بلندبالایی از نویسندگانی که خوانده است را ارائه می‌دهد.

سعید. پاره‌ای اوقات طرحها و احکام تنظیم شده روش شناختی بعضی از دیدگاهها و عقاید مرا به حیرت می‌اندازد که چگونه از همه آنچه که شخص می‌تواند استفاده کند، استفاده نمی‌شود. چنین است که من از این گونه نظریه‌های سخت جسورانه و در نهایت بومی‌گرایانه ناراحتم. این عقیده که نباید شما پروست را بخوانید چون پاسخی به پرسشهای شما نیست بیشتر ایجاد خصلت کاذبی نه برای پروست بلکه برای خود شخص است. شاید ما سه نفر بیش از حد جهان وطنی شده‌ایم.

اسپرینکر. من فکر می‌کنم در واقع جهان وطنی بودن جزیی از خصوصیات ما است. آنچه که شما بارها و بارها گفته‌اید این است که این تنها سنت فرهنگی است که در آن

سعید. که در آن اکنون خود را مشاهده می‌کنم.

اسپرینکر. شما ممکن است بگوئید من چیزی غیّر از آنچه هستم نمی‌توانم باشم، اما نکته این است که در جهان بسیاری از مردم وجود دارند که غیرما می‌باشند. تعدادی از آنان حالا

* *N,gugi*

دانشجویانند، به ایالات متحده آمده و تحصیل می‌کنند، از افریقا و غیره اینها ادبیات سنتی انگلیسی را الزاماً می‌خوانند اما پس از تحصیل این ادبیات سنتی و بسیار هم سنتی حرفشان این است «می‌خواهم داستان‌نویس وقایع پسا ـ مستعمراتی* شوم احتمالاً شما خواهید گفت «بله همین‌طور است» یا چه خواهید گفت؟

سعید. من نمی‌دانم، البته تعجب می‌کنم. آنچه در این مورد برای من جالب است این که دانشجویانی با آن پسزمینه و آن نگرشها و آن اظهارات که به دانشگاههای اینجامی‌آیند به کلمبیا، استونی‌بروکز، ییل یا هر دانشگاه دیگری این نکته را متوجه باشند که آنچه وجود دارد عرضه مطالب به آنها است و اگر آنچه عرضه می‌شود که در واقع آثار معتبر و نیز روشهای سنتی است و تصور شود که همه آنها درونی شخص خواهد شد و کاربردهای آنها مشخص شود، البته مهم است در عین حال مهمتر آنکه می‌بایست فهمیده شود که اینها ازکجا پدید آمده است. این کاملاً قابل قبول است که آنچه خوانده می‌شود تنها برای برطرف کردن مشکلات خواندن نباشد بلکه خواندن متون به‌صورت انتقادی و فهم جایگاه مسایل نهفته در آنها در مسیری تفسیری و با کار پژوهشگرانه باشد؛ یعنی چگونگی ارتباط این مسایل با صورتهای اعتقادی و سیاسی در یک جامعه بزرگتر. این موضوع رساله دکتری یکی از شاگردان هندی من بود که بر این اساس رساله درخشانی از کار درآمد. او شروع کار را برمبنای وجود برنامه‌های آموزش انگلیسی در مدارس هند گذاشته بود و سپس سعی کرده بود که ریشه‌های قضیه راکندوکاو یا به اصطلاح باستانشناسی کند. به‌نظر می‌رسد که در اینجا یک دانشجوی جهان سومی متوجه این نکته در مورد برنامه‌های آموزشی درکشور خود شده بود. حال اگر ابعاد و جوانب موضوع را تغییر دهید، یعنی این کار در اینجا انجام دهید و در مورد آموزش ادبیات انگلیس در این کشور تحقیق کنید و درجه دکتری دست‌وپا کرده و از موانع دروس به سلامت گذرید و سپس به جایی مثل مصر و هند غربی با درجه تخصصی از یکی از دانشگاههای امریکا یا انگلستان بروید، آن‌جا مشاهده می‌کنید که یکی از فاجعه‌آمیزترین مراحل روبروی شما قرارگرفته است، دانشجویی که در اینجا به ادبیات سرزمین خود فکر می‌کرد تازه در این کشورها، نظام آموزشی او را مجبور می‌سازد که هر چه بیشتر به الگوی استاد زبان انگلیسی در دانشگاههای امریکا شبیه شود.

اسپرینکر. البته آن گونه‌هایی که ما درباره آن سخن می‌گوئیم؛ مواردی که خود ما مایلیم بدان

---

* *Post-Colonialism*

صورت تدریس شود، در مورد بسیاری از این‌گونه کشورها قابل تصور نیست.

سعید. من می‌دانم در مصر که برنامه‌های دانشگاه قاهره معجونی دلپذیر از گرایش‌های اسلامی و ناسیونالیسم عربی و نظریه چپ‌ها و دلبستگی‌های شبه‌استعماری است، محتویات و شیوه اجرا همگی براساس روش *Saintsbury* است. البته این امری دلسرد کننده است. من با تعدادی از اساتید مصری که صحبت کردم همگی مایل به تغییر روش بودند.

اسپرینکر. در گفتگویی که اخیراً با رانا جیت‌گوها [نویسنده هندی] داشتم یکی از نخستین چیزهایی که او از من پرسید این بود (شما چند سالتان است؟) من گفتم «سی‌ونه سال» دیدم اخم کرد به او گفتم علت نامه‌نگاری من به شما علاقه به آثار شما است او گفت: «شما اگر ده سال پیرتر بودید چنین چیزی نمی‌گفتید» هم‌نسلان آثار او را نمی‌خوانند او با مردم هم‌نسل خود نمی‌تواند حرف بزند.

سعید. بلی این معضل نسلها است.

اسپرینکر. ولی برنامه‌های درسی و آدمهایی که آنها را ادامه می‌دهند سرجایشان هستند.

سعید. اما این‌ها کاملاً متحجر شده‌اند انسان با نارضایی که از دانشجویان جهان سوم که برای یافتن راه و شیوه‌هایی به اینها می‌آیند احساس همنوایی می‌کنند. ولی تصور نمی‌کنم شکست بن‌بست تنها با جانشینی مکانیکی رمان پسا ــ مستعمراتی به جای رمان‌نویسی قرن نوزدهم امکان‌پذیر باشد.

ج.و. به هر حال این کار [تقلید از رمان‌نویسان قرن نوزدهم اروپایی برای نوشتن وقایع پسا ــ مستعمراتی] آیا نوعی رمانتیک کردن مطلب نیست. در هر صورت این آثار جزو ادبیات آنها محسوب می‌شود. این کار نهاد ادبی را ضایع می‌سازد.

سعید. کاملاً چیزی خنده‌دار در این میان پدید می‌آید، یا سایه‌ای به جای اصل.

ج.و. چیزی که سخت در نظر من چشمگیر است و اگر غیر از این فکر می‌کنید، مخالفت خود را بگوئید، موضوع داستان و داستان‌نویسی در سراسر کارهای شما است، این امر در نقد ادبی شما، بر ساختار اندیشه شما نفوذ دارد. نه این که شعر را کنار گذاشته باشید، بلکه تکیه شما بیشتر بر داستان‌پردازی است. حتی ایستار آدمهایی چون لیوتار را هم مورد تردید قرار می‌دهید که در الگوهای نظریه‌پردازی آنها جایی برای داستان وجود ندارد. مایلم بدانم شما برتری این مقوله ادبی را در آثارتان چگونه توجیه می‌کنید.

سعید. در واقع این محصول مستقیم تجربه فلسطینی بودن و احساس من نسبت به گذشته‌ام

می‌باشد ــ من مطمئنم که این به یک اندازه در مورد سایر فلسطینیان و حتی بسیاری از عربها و جهان سومی‌ها که از لحاظ تاریخی مجبور بودند داستانهای اربابان مستعمراتی را بپذیرند صدق می‌کند ــ که در آن اسباب و تزئینات داستانهای ماجراجویانه اروپائیان به طرز شگفت‌آوری دست بالا را داشت. شاید من در این زمینه اهمیت اغراق‌آمیز زیادی بدانها می‌دهم زیرا من بسیار زیاد خود را محصول نظامی استعماری می‌دانم اما این داستانها نقش فرهنگی خیال‌انگیزی در زندگی ما داشته‌اند و این یکی از چیزهایی است که همیشه سعی کرده‌ام با بازسازی معضلات و مسایل این داستانها با تمامی قدرت و تواتمندی آنها و نشان دادن وجه اجتماعی ــ سیاسی آنها در سراسر داستان، انجام دهم. و پس از انجام این کار شروع به اندیشیدن درباره بدیل‌ها و مشابهات این داستانها می‌کنم. البته نه تنها به ضدداستانها. به‌طور مثال آنچه که مربوط به هویت فلسطین پس از ۱۹۴۸ است که همواره برای من جالب بوده است و یا موضعگیری سیاسی فلسطین که خود کسب جواز ورود به داستانپردازی و نقل همه حوادث بود. در عین حال علاقمند به شیوه‌های عمومی غیرداستانی گوناگون نیز هستم. برای مثال علاقه فعلی من به فرهنگ عمومی، تا آنجا که به مردم عرب مربوط می‌شود از آن جمله است و همان‌طور که قبلاً گفتم، بررسی کلّی سینمای مصر جزوی از آن است. البته من در این زمینه زیاد پیش نه‌رفته‌ام، چه گرفتار موضوع جانبی دیگر آن بودم که بیشتر نوعی فراهم آوردن فهرست و نمونه‌ها بود. شما کاملاً حق دارید که موضوع را بدین‌صورت مطرح می‌کنید. غالباً این موضوع [داستان] اهمیت بیشتری از سایر موضوعات در کارهای من دارد. من فکر می‌کنم لیوتار هنگامی که اثر خود به‌نام موقعیت پست مدرن را منتشر کرد که از یک لحاظ تاثیر مهمی هم به جای گذاشت دقیقاً می‌خواست نشان دهد که همه چیز در انحصار «مهارت» و «اجراپذیری» درآمده است. البته به وضوح متوجه شدم که مسأله این نیست. من نسبت به ضد ـ داستان و ضدخطی شکل بودن داستانها علاقه داشتم و به‌طورکلی با استمرار و ردیف کردن عملیات [در داستانها] و انتخاب قلمروی از قسمتی از تجربه‌ها مخالف بودم. در همین زمان بود که به شدت به اثر جان برگر به نام راه دیگر داستانپردازی*، دلبسته شدم که دفاعی بود در برابر هجوم داستانهای ماهرانه و فضای سامان یافته‌ای که ایجاد می‌کردند. این کتاب البته می‌توانست علایق تاحدی ساختگی دیگری نیز در من ایجاد کند که من وقت چندانی برای پروراندن آنها نداشتم. مثلاً شعر.

* *Another way of telling*

ج.و. من نمی‌خواستم بگویم که درکار شما نوعی عدم موازنه وجود دارد لیکن در علاقه شما به داستان چیزی شبیه فردجیمسون مشاهده نمی‌کنم که داستان را با [داستان*] مشخص می‌کرد و آن راقلب تجربه‌های انسانی می‌نامید و با اندوه غربت سهمگینی به آنچه که او پایان کار داستان می‌نامید می‌نگریست. به نظر می‌رسد دنبال یک بازپردازی و نو کردن آئین داستان هستید.

سعید. درست است. من خواستار چیزی بیشتر از داستان‌پردازی باشکوه هستم که به سادگی بگویم اعتقادی بدان ندارم. این نکته را بگویم که من تصور می‌کنم برای روشنفکران جهان اول مشکل است که بدگمانی روشنفکران جهان سوم را در مسأله داستان‌پردازی آن‌طور که مارکسیسم غربی در باب داستان مطرح می‌کند بفهمند. حتی در مورد خود مارکسیسم غربی من این فرض ضمنی پری آندرسن را مورد انتقاد می‌دانم که می‌گوید، مارکسیسم غربی معیاری است که با آن می‌توان پیشرفت و شکست مارکسیسم را به‌طورکلی سنجید که فکر نمی‌کنم چنین باشد به‌طور مثال در جهان سوم مارکسیسمی جالب وجود دارد که کاملاً از شیوه غربی آن متمایز است. پال بوهل درکتاب سی.اِل ـ جیمز این نکته را به خوبی نشان داده است. پری آندرسن در مسایل دریای کارائیب، مارکسیسم را به‌کلی کنار گذاشته، که از لحاظ پدیدارشناسی جالب و از نظر تئوری و سیاست خلاق است. در گزارش آندرسن نه از فانون خبری است و نه والتر رودنی. شخصیت‌های بزرگ آفریقا و آسیا، و نیز نهضت کمونیستی بنگال به سادگی کنار گذاشته شده است. من جهانی راکه پری آندرسن از مارکسیسم غربی عرضه می‌کند، جهان تاریخی او را اگرچه در بستر مارکسیسم است مایل نیستم که در جوارش باشم، گرچه آن را و آندرسن را هم بسیار تحسین می‌نمایم.

اسپرینکر. من با این نظر همراهم. می‌خواهم سؤالی اختصاصی درباره مارکسیسم از شما بکنم، سؤالی درباره مارکسیسم اما نه در قالب حرفهایی که تا به حال می‌زدیم.

سعید. باید همیشه در انتظار سؤالهای دشوار در آخر کار بود.

اسپرینکر. همه حرف‌هایی که تاکنون زدیم یا بر محور تناقضات و یا لااقل در مورد نکات تنش‌زایی بودند که در آثار شما به چشم می‌خورد و همه اینهایا درباره یا در درون مسائلی است که «سنت غربی» نامیده می‌شود. سنتی در برابر انواع مسایل که وجود دارد یا در یک زمان یا در زمانی دیگر یا ممکن است که با [سنت غربی ] برخوردی داشته باشند یا نداشته باشند. مثلاً در

---

* یا آن طور که در متن آمده داستان را با حرف *N* بزرگ (*Narrative*) مشخص می‌کرد. م

مورد مارکس شما خود متوجه شده‌اید که او نوعی چشم‌پوشی بزرگ نسبت به مسایل خارج از اروپا دارد مثلاً مقاله او درباره شیوه تولید آسیایی و از این قبیل.

سعید. بلی درست است. و ناسیونالیسم که او اصلاً به این موضوع توجه نداشته است.

اسپرینکر. در عین حال یکی از سرنگارهای* کتاب شرقشناسی شما از هیجدهم برومر مارکس گرفته شده است. اما در عین حال شما نه امروز بلکه در موقعیت‌های مختلف گفته‌اید «من هرگز نگفته‌ام که یک مارکسیست هستم» اما نگفته‌اید «من یک مارکسیست نیستم». باری من «هرگز نگفته‌ام که یک مارکسیست هستم» به اندازه کافی شرافتمندانه است. چه چیز سیاسی و نظریه‌پردازانه‌ای درباره مارکسیسم را شما در خویش اختصاصاً ذخیره کرده‌اید یا آن را کتمان می‌کنید؟ یکی از چیزهایی که به قرینه گفته‌اید این است «مارکسیسم یک پدیده غربی نیست» مارکسیسم به صورتی گسترده در کلیه نهضت‌های انقلابی در سراسر جهان خلاق و هستمند است. معذالک به‌نظر من شما در رفتار اعتقادی سیاسی و نظری خود نسبت به مارکسیسم همیشه عقب کشیده‌اید. در شگفتم که شما این تناقض را چگونه تحلیل می‌کنید.

سعید. در درجه اول مارکسیسم تا آن‌جا که یک جزم [دگم] یک هستی‌شناسی، حتی یک معرفت‌شناسی به حساب آید، در نظر من به صورتی خارق‌العاده ضعیف می‌نماید. متعلق بودن، یا دلبستگی به یک سنت مارکسیستی، اعتراض یا ابرام بر این مکتب زمانی جالب است که موضوع به قلمرو عمل مربوط شود که آن هم به نوبه خود با یک حرکت سیاسی رابطه داشته باشد. بیشتر دادوستدهای من در ایالات متحده، جنبه آکادمیک داشته است. در نظر من دشوار بوده است که مارکسیسم را مگر در این یا آن پی‌گیری آکادمیک جدّی تلقی کنم. اما در عین حال من هرگز در ضدیت با مارکسیسم نیز خودنمایی نکرده‌ام. من در مورد بعضی از اعلام‌نظرهای مارکسیسم ایراداتی داشته‌ام ولی هرگز ضدکمونیست نبوده‌ام من ضد کمونیست بودن را به عنوان نوعی دست‌آویز لفظی و عقیدتی مردود می‌شمارم. اما مارکسیسم همواره به نظر من محدودتر از آن بوده است که در مناسبات جاری فکری فرهنگی و سیاسی توانمند باشد.

اسپرینکر. فکر می‌کنید در نهضت فلسطین هم این امر صدق می‌کند؟

سعید. من مخصوصاً فکر می‌کنم این امر در نهضت فلسطین صدق می‌کند.

اسپرینکر. می‌توانید در این باره چیزی بگویید؟

---

* *Epigraph*

سعید. برای مثال جبهه خلق را درنظر بگیرید که خود را مارکسیست اعلام کرده است. تا جایی که مربوط به نطق و خطابه، تحلیل‌ها و حتی تشکیلات فعال آنها است، جبهه خلق را نمی‌توان یک حزب مارکسیستی وصف کرد. می‌توان این جبهه را به صورتهای دیگر وصف کرد اما یک حزب مارکسیست کلاسیک نیست. تحلیل‌های آنان مارکسیستی نیست. اینان اساساً گروهی شورشی و بلانکویی [انقلابی و آنارشیست معروف فرانسوی. م] هستند که مأیوس‌کننده سازمان و نیز «خلق» مورد خطاب آنها، می‌باشد. اینها هرگز پایگاه مردمی نداشتند. نه در عمان و نه در لبنان و اگر منصفانه و عادلانه قضاوت کنیم و نه هم‌اکنون درکرانه غربی و غیره. اینها نوعی حوزه انتخاباتی و تعدادی موکل دارند، اما حزب مردمی فلسطین الفتح است، که بدیهی است یک حزب مارکسیستی نیست. این یک حزب ناسیونالیستی است. چنین است که در جهان سوم در صحنه انقلاب‌ها این حزب مارکسیست است که معمولاً در اقلیت است و بنابراین می‌توان گفت از ریشه‌های نهضت از توده‌ها، توده‌های منتقد و ناراضی که نهضت را تبدیل به قهری انقلابی در روی زمین می‌کنند، فاصله دارد.

اسپرینکر. این قایل به تمایز شدن برای من بسیار جالب است و دوست دارم که در این مورد با شما صحبت کنم زیرا در مورد ال سالوادور اصلاً صدق نمی‌کند، به‌طور مثال نهضت چریکی در اِل‌سالوادور مارکسیستی و همواره هم مارکسیستی بوده است.

سعید. در دنیای عرب ــ و من درباره این موضوع در ۱۵، ۱۶ سال گذشته کنجکاو و علاقمند بودم و مطالعه بسیار کردم ــ در تمام تاریخش ــ البته باید بگویم محدودیت‌های شخصیِ [تنگ‌نظری‌های فردی] مختلفی هم از ابتدا مطرح بود ــ در تمام تاریخش هرگز در طول پیشینه سازمانها، گفتمان‌ها و حتی عملکردهای مارکسیستی، مدرک قانع‌کننده‌ای که نشان دهد مارکسیسم گامی فراسوی مارکسیسم روسیِ سالهای بیست و سی قرن حاضر برداشته باشد مشاهده نمی‌شود. البته بعضی از جریانهای مارکسیستی که در غرب برای ما جالب است، مارکسیسم اولیه و بعدی لوکاچ، مارکسیسم گرامشی و سپس آلتوسر ــ البته آلتوسر یک مورد ویژه است زیراکه در دهه سالهای شصت در جهان عرب نوعی عنصر آلتوسری وارداتی مشاهده می‌شود که به صورت یک روساخت، ضمیمه نمادین فصل فروشانه‌ای بر مارکسیسم عرب تلقی شد، در کشورهای عربی پدید آمده بود، اما به صورتی گستره تحول مارکسیستی در غرب در مارکسیسم عربی انعکاسی نداشته است. در کشورهای عربی بیشتر تجربیات، اندیشه‌ها و خودنمایی‌های جزمی و غیرجزمی مارکسیستی روسی دهه بیست و سی، نظیر استالینیسم و

تروتسکیسم مطرح بوده است. احزاب مارکسیستی اساساً مسکو ـ مرام* بودند. در منصفانه‌ترین شکل قضاوتی که من نسبت به این احزاب کنم، به‌نظر نمی‌رسد که تحولات نظریه‌پردازی مارکسیسم در جهان عرب لیاقت مقابله کافی با چالش‌های امپریالیسم، تشکل‌های نخبگان ناسیونالیست، خطاهای انقلاب‌ها و غیره داشته باشد ــ و تمام مشکلاتی که هم‌اکنون داریم به اضافه صهیونیسم. با وجود اهمیت و مؤثر بودن این مسایل، کوشش‌ها محدود به مسایل دیگری می‌شد که از درون سنت مارکسیسم سربر نکشیده بودند. همین امر نقش مهمی در کاربرد انرژی خود من داشت.

من نسبت به این مسأله، یعنی نسبت به محدودیت‌ها و عقب کشیدن‌ها خطاها و فقدان سنت مارکسیسم با توجه به زمینه‌های فکری خاص خویش بسیار حساس بوده‌ام. این را بگویم که از سنت مارکسیسم بسیار چیزها می‌ماند که چشمگیر است، مفهوم آگاهی طبقاتی، نظریه ارزش کار، بعضی از دیدگاهها نسبت به مسأله نژادی و تحلیل سلطه و قدرت از جمله آنها است. ولی به هر حال در نظر من کمتر از نظر شما، مارکسیسم آموزه‌ای بی‌تناقض و یکدست است. برای من مارکسیسم، رشته‌ای از فعالیتها است که گاه توسط حزب به حرکاتی توانا و سالم بدل می‌شود و گاه هم نه. زمانی توسط تجربه، زمانی بدون آن. برای من مشکل است که با مارکسیسم، هویت یکسانی داشته باشم. شما به من می‌گوئید با چه چیزی [هویت] شناخته می‌شوم. من در این کشور با یک حزب مارکسیستی نمی‌توانم هویت خود را احراز کنم. من در اینجا [امریکا] با واژگان مارکسیستی، با گفتمان آن نمی‌توانم مشخص شوم، همچنان که در دنیای عَرب نمی‌توانستم. این است که در تجربه خود من چنین شکاف عجیبی وجود دارد. از اینها گذشته، تظاهر است اگر بگویم که با مارکسیسم لوکاچ همصدایم یا با مارکسیسم آدورنو همنوا. آثار ایشان به عنوان آثاری جالب چه بسا متون مهمی‌اند، مرا تکان می‌دهند، اما نه چیزی بیشتر.

با این همه به عنوان نتیجه‌گیری این را بگویم، که همواره نسبت به مارکسیسم دلمشغولی و توجه و آگاهی داشته‌ام و سعی وافر که به هر طریقی، سرزنده و رک و راست آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم. من نسبت به ضدمارکسیسم نیز توجه دارم به شیوه بعضی از فیلسوفان و نظریه‌پردازان آنها که گاه تا حدّ شوریدگی با مارکسیسم مخالفند، مانند میشل فوکو. من همچنین از ضدمارکسیست بودن و ضدکمونیست بودن اغلب فرزانگان امریکا آگاهم. اما در این میان

* *Moscow-oriented*

تاحدی با موضع نوم‌چامسکی، احساس نزدیکی می‌کنم، نوعی موضع کهنِ شیوه و قدیمی سندیکالیسم (اتحادیه‌گرایی) که جاذبه‌ای سخت رمانتیک دارد. مانند چامسکی نسبت به بلشویسم بدگمانم و از توافق‌های جزم‌گرایانه هراسی دائم به دل دارم. شاید من به جانشین‌ها و بدیل‌هایی که مارکسیسم آنها را بیان نکرده است بیشتر راغبم. آنچه را که من واقعاً سعی می‌کنم آن را روشن سازم این است که الفاظ و استدلال‌های تبیین‌های مارکسیستی در زمینه‌هایی که اکنون مورد بحث ما است کمتر از امکانات نظری و سیاسی موجود که آن استدلال‌ها قدرت درک آن را ندارد، بر من مؤثر است. روشن‌تر بگویم، من فکر می‌کنم در این کشور از لحاظ نظری و سیاسی ما می‌توانیم نقش بسیار مؤثرتر و فعالتری داشته باشیم بدون آنکه به تحجری دچار شویم که آیا اندیشه ما مارکسیستی هست یا نیست. من چنین فکر می‌کنم که این‌جا، این نمونه جامعه مهاجران چنانکه هست، هرگز نکوشیده است تا که خود را به جامعه سلطه جامعه طبقات، جامعه امتیازات با انواع شگفت‌آور عدم تعادل‌های اجتماعی و اقتصادی و کژدیسی‌های دیگر تغییر شکل دهد ــ در این جامعه من معتقدم ابعاد زیادی برای طرحهای فکری که چندان محدود و بسته نباشد وجود دارد.

اسپرینکر. شما مخصوصاً می‌خواهید بگوئید که نهضت انتفاضه و فکر می‌کنم حتی پیش از آن (P.L.O) نهضت آزادیبخش فلسطین اگرچه حرکتی و حرکتهایی مارکسیستی نیستند ولی دارای بنیادی طبقاتی‌اند؟

سعید. بله تا اندازه‌ای هم من اکنون نگرانم، نگران به خاطر شکل برخوردهای بین‌المللی که در منطقه مشاهده می‌شود مسأله از حدود سرزمین‌های اشغالی فراتر می‌رود، نهضت فلسطین تحت سلطه منافع طبقاتی است. منافعی که به هیچ‌وجه هم مترقی هم نیست. یک جریان شدید بورژوازی در سازمان آزادیبخش وجود دارد و به همراه آن اتکایی ایدئولوژیک به امریکا. امریکا به عنوان تیولداری خصوصی تصور می‌شود، که هر نوع سازمانی بر سر کار باشد، باز هم نقطه اتکا است. نکات منفی بسیار است که می‌توان وارد جزئیات آنها شد؛ این نکات منفی مرا غمگین می‌سازند. از سوی دیگر شما نمی‌توانید این را درنظر نداشته باشید که الفتح قدرتمندترین نیرو هم محسوب می‌شود. در عین حال این هم بدیهی است که الفتح در رهبری سیاسی و فکری چندان توانمند نیست ــ در رهبری که حزب کمونیست، جبهه دموکراتیک، جبهه خلق و جنبش‌های اسلامی شریکند، راه‌حل به‌نظر من ایده یک رهبری یکسان و متحد است. نوعی ائتلاف برای اهداف انقلابی. اما در تحلیل نهایی وقتی که پا به دنیای عمل

می‌گذاری، آنگاه ملاحظات دیگری در کار می‌آید. شگردهای دیگر وارد بازی می‌شوند.

مقاله گرامشی به نام انقلاب ضدسرمایه*، در واقع تعبیری از انقلاب اکتبر است. گرامشی در این مقاله این نکته را مطرح می‌کند که انقلاب، آنچه را که مارکس عرضه کرده بود دنبال نمی‌کرد ولی از بعضی لحاظ نوعی جدایی خلّاق پدید آورد، نوعی عکس‌العمل در برابر همه آن چیزهایی که مارکس در مورد مبارزه طبقاتی گفته است. من تصور می‌کنم این‌گونه تسلیم شدن در برابر واقعیت همواره صحیح است و بدیهی است این است دلیل آنکه وجود گرامشی همواره معمایی است نه تنها در مارکسیسم غربی بلکه در مارکسیسم ایتالیایی.

ج.و. چیزی که برای من تعجب‌آور است، علاقه شما به مفاهیم متفکرانی چون دلوز و گواتاری درباب سیاست نارضایی و اعتراض‌هایی است که حاصل جنبش‌های شهری و حرکات تسخیری [تصرّف دانشکده‌ها و کلاس‌های درس توسط دانشجویان ناراضی] حال اگر این امر را در کنار آنچه که شما خود، اختیار از راه مراقبت می‌نامید ــ واژه‌ای خاص نقد ادبی شما که من آن را در قلمرو سیاست جابه‌جا می‌کنم ــ قرار دهیم می‌خواهم بدانم که چه نظری ابراز می‌دارید؟

سعید. بله من از چنین ضابطه و صورتبندی خشنود نیستم. من از این نوع نتیجه‌گیری [شما] فوری نگران بودم، در واقع ترجیح می‌دهم نتیجه‌گیری محدود نباشد، نتیجه باز باشد. این واقعاً از آن‌گونه قضایا است که شخص می‌خواهد همدلانی داشته باشد. به عبارت دیگر این تمایلات از نیافتن وحدت و همدلی، از نوعی سرخوردگی در نیافتن اتحاد با جایگاه‌های سنتی ناشی می‌شود. تکیه من بر آنچه غیررسمی غیرقراردادی، نامحدود و بی‌ظرف است. مجمل آن، اشاره‌ای است به این نکته که شخص [در مورد علاقه به کار دانشجویان معترض و ...م] می‌بایست به جایی به نقطه‌ای غیر از شعایر و عملکردهای روشنفکران شهری هم چشم بدوزد.

ج.و. آیا اینها توصیه و سفارشی به روی آوردن به نوعی سیاست‌های جزیی[خرده سیاست**] نیست؟

سعید. ابداً. هرچه بیشتر به مسایل جزیی می‌نگرم، بیشتر متوجه می‌شوم که در بر پاشنه همان اصول کلی می‌چرخد. خوب به عنوان حسن‌ختام یک انتقاد از خود. ظاهراً می‌بایست در نظر آید که در موقعیتی قرار گرفته‌ام که درباره مسایل گوناگون انتقادی یا طرحهای سیاسی دست

---

* منظور گرامشی از سرمایه کتاب [کاپیتال] است. م

** *Micro-Politics*

به [انتخاب] زده بگویم کدام درست و کدام نادرست است. من نمی‌خواهم وارد ورطه‌ای شوم که چه چیز درست و چه چیز نادرست است. من صرفاً درباره آنچه شما سؤال کردید آنچه به خاطرم گذشت گفتم. و دیگر آنکه من تصور می‌کنم هر آنچه که گفته باشم از آنچه که به‌نظر می‌رسد کم تأثیرتر است. و نیز همه آنچه را که در مورد امپریالیسم، فرهنگ، موسیقی و غیره گفتم جنبه قطع و یقین ندارد. اغلب خود متوجه هستم که کار من صرفاً عبارتست از تعمق در پاره‌ای از صورتبندی‌های برخی مسایل فرهنگی و تجربیات سیاسی. و واقعاً آنچه را که می‌یابم به عنوان دیدگاهی که شاید به دیگران کمک کند یا برای ادامه کار خود من راهنما باشد، می‌نگرم. چیزی که من در برابر آن قصد مقاومت دارم ایده طرحهای پایان یافته، یا مسایلی خاتمه یافته که بتوان آنها را با زبانی تازه یا شیوه‌ای تازه به عنوان کاری نو به دیگران عرضه کرد. این چیزی نیست که من به آن علاقه داشته باشم این چیزی است که از آن گریزانم.

کاری که من ظرف چند سال آینده، اگر بتوانم هرگز موفق شوم انجام خواهم داد، کتابی درباره روشنفکران* است. این کتاب بیشتر درباره شیوه‌های متفاوت روشنفکری است تا که درباره خصوصیات روشنفکر به عنوان متخصص یا سیاستگذار یا نظریه‌پرداز نظامی تازه. مفاهیمی به قول پیرس، *Abduct* است یعنی معلق مانده، تعمیم گسترش معلوم به مجهول ــ فرض موقعیت‌های جدید، طرحریزیهایی برای آینده. در عین حال این اثر پذیرفتن این نکته است که من هنوز حس می‌کنم حتی با توجه به نهضت فلسطین و طبعاً در محیطی آمریکایی که من در آن هستم، هنوز هم تا حدودی جایگاه واقعی من نامعلوم است. من حس نمی‌کنم هرگز بتوانم در وضعیتی محکم، ثابت و غیرقابل دگرگونی کار کنم. برای من تلاطم سختی است. این محدودیت عظیمی است اما محدودیتی که می‌بایست با آن زندگی کنم.

* این کتاب بعداً با عنوان *Reperesentation of the Intelectual* در انتشارات *Vintage* در امریکا، منتشر شده است. م

# واژه‌نامه

## انگلیسی ـــ فارسی

| | |
|---|---|
| ۱ - معلّق ـ معوق | 1-Abduct |
| ۲ - فرزندخواندگی ـ فرزندپذیری | 2-Adoptation |
| ۳ - رابطه سببی | 3-Affiliation |
| ۴ - لاحق ـ پس‌آمد | 4-Aftermathe |
| ۵ - پیشین ـ ماسبق بر ذهن | 5-*Apriori* |
| ۶ - دیرینه‌شناس [فوکو] | 6-Archeologist |
| ۷ - صور نمونه‌های باستانی | 7-Archetypical Images |
| ۸ - حقایق آرشیوی ـ واقعیات بایگانی | 8-ArchivalFacts |
| ۹ـ عَصَبیه ـ روح خویشاوندی (ابن‌خلدون) | 9-*Asabiyyá* |
| ۱۰ - قدرت‌طلبی | 10-Authoritalitarism |
| ۱۱ - باطنیه ـ اهل باطن | 11-*Batinist* |
| ۱۲ ـ ادبیات‌ناب ـ کلمات‌زرین‌وبلیغ ـ سخن‌برتر | 12-Belles letters |
| ۱۳ - تعلق‌خاطر ـ متعلق‌بودن به... | 13-Belonging [to] |
| ۱۴ - نظام کتابها | 14-Bibiosystem |
| ۱۵ - سرمایه | 15-*Capital* |
| ۱۶ - آگاهی جمعی | 16-Colleetive Consciousness |
| ۱۷ - ثباتهای نسبی | -17Comparative Stabalities |
| ۱۸ - تکمیلی ـ تکمیل‌کننده | 18-Complementry |
| ۱۹ - محدودیت [فوکو] | 19-Confinment |
| ۲۰ - نظام صرفی | 20-Conjugation System |
| ۲۱ - ستیهنده | 21-Contentious |
| ۲۲ - همخوانی | 22-Correspondence |
| ۲۳ - خلاق ـ اصیل [نوشته] | 23-Creative - Original |
| ۲۴ - بحران شعر | 24-*Crise de Verse* |
| ۲۵ - منتقدانه ـ تفسیری[نوشته] | 25-Critical Inteprative |
| ۲۶ - ماتریالیسم فرهنگی | 26-Cultural Naterialism |
| ۲۷ - صنایع فرهنگی | 27-Cultural Industry |
| ۲۸ - بی‌مقدار ـ کم‌بها (دادن) | 28-Debase |
| ۲۹ - ساختارزدایی | 29-Deconstruction |
| ۳۰ - ارجاع معوق ـ مرجع معطل | 30-Deffred Reference |

| | |
|---|---|
| ۳۱ - ساده‌انگاری ـ رازگشایی | 31-Demystify |
| ۳۲ - تمایز ـ تفاوت (دریدا) | 32-Differance |
| ۳۳ - گفتمان، عالم مقال، گفتار | 33-Discours |
| ۳۴ - کلام منطقی ـ سخن استدلالی | 34-Discursive |
| ۳۵ - انحراف | 35-Diversion |
| ۳۶ - نوشته دوگانه | 36-Double Writing |
| ۳۷ - واقعه‌زده | 37-Dramatized |
| ۳۸ - کار رؤیا [فروید] | 38-Dream Work |
| ۳۹ - تزویر زبانی | 39-Duplicity of Languge |
| ۴۰ - لطیفه (پردازی) ـ نکته(یابی) | 40-Epigram |
| ۴۱ - سرنگار ـ سرنگاشت | 41-Epigraph |
| ۴۲ - نفس ـ خود ـ من | 42-Ego |
| ۴۳ - میان‌ورد ـ حادثی | 43-Episode |
| ۴۴ - شناخت ـ صورتبندی آگاهی ـ گفتمان | 44-Episteme |
| ۴۵ - مقاله ـ جُستار | 45-Essay |
| ۴۶ - تک‌محوری | 46-Monocenterisim |
| ۴۷ - قوم‌محوری | 47-Ethnocentrism |
| ۴۸ - بازداری دفع [فروید] | 48-Excremenal Fixation |
| ۴۹ - تنقیح متن | 49-*Exhlication de Text* |
| ۵۰ - گزافه | 50-Exorbitance |
| ۵۱ - کارشناس مشروعیت [استادکلاه شرعی] | 51-Expert in Legitimation |
| ۵۲ - فرامتنی | 52-Extratextual |
| ۵۳ - رابطه نسبی | 53-Filiation |
| ۵۴ - کارکردگرایی | 54-Functionalism |
| ۵۵ - دستوریان مولّد | 55-Generative Gramerians |
| ۵۶ - حکومت‌پذیری ـ دولت‌طلبی | 56-Governabiltty |
| ۵۷ - سیادت ـ قیادت ـ رهبری | 57-Hegemony |
| ۵۸ـ نفوذناپذیری [اجتماعی] | 58-Hermeticism |
| ۵۹ - نقد برتر ـ نقد «عالی» | 59-Higher Criticisme |
| ۶۰ - همساخته | 60-Homologous |
| ۶۱ - انسانیات (معادل از دایره‌المعارف فارسی) | 61-Humanities |
| ۶۲ - تغافل | 62-Ignorance |
| ۶۳ - بی‌واسطه [امر] | 63-Imediate Work |
| ۶۴ - امپراطوری «خویشتن»ها | 64-Imperial Selves |
| ۶۵ - وجه امری | 65-Imperative Mode |
| ۶۶ - نااندیشگی (فوکو ـ دریدا) ـ بدون فکر | 66-*Impensé* |
| ۶۷ - ناتوانی‌مردی‌مدینه‌علمی‌فاضله [دکتر پرویز فروردین] | 67-Impotence |
| ۶۸ - درنهایت‌شدت ـ [کرانگین معادل از دانشنامهٔ علائی] | 68-In Extrimis |
| ۶۹ - درون متنی | 69-Intertextual |
| ۷۰ - بازگونه‌نویسی ـ طنزآمیز | 70-Ironic |
| ۷۱ - قواعد ـ احکام | 71-*Imperium* |
| ۷۲ - اشاعه | 72-*La Dissémination* |
| ۷۳ - ثمره مشروع | 73-Legitimation offspring |
| ۷۴ - خجسته آزادی [معادل از ملک‌الشعرای بهار] | 74-Fair Liberty |
| ۷۵ - همگانیهای زبان | 75-Lingustic Universala |
| ۷۶ - ادبیت | 76-Literarity |
| ۷۷ - ارزیابی ادبی | 77-Literary Apprecation |
| ۷۸ - کلام‌محوری | 78-Logocencientric |
| ۷۹ - مجلس اعلیا | 79-Long Parliamant |
| ۸۰ - خسران، فقدان | 80-Loss |
| ۸۱ - نبوغ شیطانی | 81-*Malin Genie* |
| ۸۲ - به واسطه [امر] | 82-Mediate Work |
| ۸۳ - نغمه | 83-Melody |
| ۸۴ - تقلید ـ محاکات | 84-Mimesis |

| | |
|---|---|
| ۸۵ - صاحب روش ـ روشمندانه | 85-Methodical |
| ۸۶ - بزرگشهری | 86-Metropolitan |
| ۸۷ - بدفهمی متون ـ اشتباه قرائت | 87-Misreading Texts |
| ۸۸ «لحظه نمایش» ـ زمان اجرا | 88-Moment of Performance |
| ۸۹ - تک‌محوری | 89-Monocenterism |
| ۹۰ - موها [علفهای هرز عالم ادب!] | 90-*Moha* |
| ۹۱ - مسکو ـ مرام | 91-Moscow - Oriented |
| ۹۲ - گونه‌شناسی ـ شناختِ اصل | 92-Mot - germ |
| ۹۳ - مباهله | 93-*Mubhala* |
| ۹۴ - سیاست ناتویی | 94-NATO - Polition |
| ۹۵ - رأی، نظر کلی | 95-Notion |
| ۹۶ - بومی‌گرایی | 96-Nativesm |
| ۹۷ - آراستگی ـ مهارت | 97-Neatness |
| ۹۸ـ نقد جدید | 98-New criticism |
| ۹۹ - رمان | 99-Novel |
| ۱۰۰ - تازه ـ شگفت، بدیع | 100-Novel |
| ۱۰۱ - تازه، شگفت‌آور ـ اخبار | 101-*Novellus* |
| ۱۰۲ - عینیّت | 102-Obtect hood |
| ۱۰۳ - موضع مخالفت ـ مخالف و مقاوم | 103-Oppositional |
| ۱۰۴ - اصالت | 104-Originality |
| ۱۰۵ - حدیث کهنه | 105-Out Date |
| ۱۰۶ - معماری همه جا بین | 106-Panopatic Architectur |
| ۱۰۷ - نقیض | 107-Parody |
| ۱۰۸ - بندنوشت | 108-Passage |
| ۱۰۹ - حدیث نفس | 109-Personal Records |
| ۱۱۰ - میل نوشتن | 110-Pesire to write |
| ۱۱۱ـ مکان‌مندی [مکان‌بندی داستان] | 111-Placing |
| ۱۱۲ - پی‌رنگ | 112-Plot |
| ۱۱۳ - تاریخ‌شعری‌ـتاریخ‌تخیلی‌ـتاریخ‌مصنوعی | History 113-Poetic |
| ۱۱۴ - چندمعنایی | 114-Polysemouncess |
| ۱۱۵ - نقد عملی ـ نقد کارکردی | 115-Practical Criticisme |
| ۱۱۶ - پیش‌متن | 116-Pre - text |
| ۱۱۷ - پیش‌درآمد «موسیقی» ـ سرآغاز سخن | 117-Prelud |
| ۱۱۸ - وجد مذهبی ـ جذبه عرفانی | 118-*Raptus* |
| ۱۱۹ - ارائه مجدد | 119-Re - repressentation |
| ۱۲۰ - قائل به تلخیص | 120-Reductionist |
| ۱۲۱ - شیئی‌وارگی | 121-Reification |
| ۱۲۲ - سرکوب | 122-Reppression |
| ۱۲۳ ـ داستانِ‌ماجراها،طلب‌وجستجوـپنداروفسانه | 123-Romance |
| ۱۲۴ - دانش ـ آگاهی [فوکو] | 124-*Savoir* |
| ۱۲۵ - نقد عرفی | 125-Secular Criticisme |
| ۱۲۶ - نشانه | 126-Sign |
| ۱۲۷ - لفظ ـ دال | 127-Signifire |
| ۱۲۸ـ تفرد | 128-Singularity |
| ۱۲۹ - میثاق و عرف [اجتماعی] | 129-Social convention |
| ۱۳۰ - لُری ـ زبان بی‌شیله، پیله | 130-Solecisme |
| ۱۳۱ - مهجور ـ تک‌افتاده | 131-Solitary |
| ۱۳۲ - مکانی | 132-Spatial |
| ۱۳۳ - گزاره | 133-Statment |
| ۱۳۴ - سرنمونه | 134-Streotype |
| ۱۳۵ - دستوریان ساختارگرا | 135-Structuralist Grammerian |
| ۱۳۶ - نوشته ـ صحنه‌ای | 136-Stage - Page |
| ۱۳۷ - تصعید ـ والایش | 137-Sublime |
| ۱۳۸ - جوهری ـ اساسی | 138-Substantiality |

۱۳۹ - همایندهای منطقی 139-Syncategormes

۱۴۰ - همان‌گویی ـ مصادره به مطلوب 140-Tautology

۱۴۱ - رده‌بندی 141-Taxonomy

۱۴۲ - تکنوترونی 142-Technotronic

۱۴۳ - فرجامشناختی 143-Telological

۱۴۴ - فرجام‌خواه ـ آخرین 144-Terminalistic

۱۴۵ - متن - پیش‌متن ـ متن 145-Text - Pretext - text

۱۴۶ - اصل لذت [فروید] 146-The Pleasure Principle

۱۴۷ - انسان نظری 147-Theoretical Man

۱۴۸ - زمان‌مندی [زمان‌بندی داستان] 148-Timeng

۱۴۹ - تمامت‌طلبی 149-Totalitarism

۱۵۰ - استعلایی 150-Transcendence

۱۵۱ - گفتار ـ قول ـ لفظ 151-Utterance

۱۵۲ - رفتارزبانی 152-Verbal Behavior

۱۵۳ - ادبیات جهانی 153-*Weltlitierature*

۱۵۴ - خانواده ـ کلمه 154-Word - family

۱۵۵ - عَمله نثر 155-Worker in Prose

۱۵۶ - مرام دنیوی ـ التفات به جهان 156-Worldliness

۱۵۷ - ظاهریه ـ اصحاب ظاهر 157-*Zahirities*

توجه: در این واژه‌نامه کلماتی که با حروف خمیده (ایتالیک) آورده شده انگلیسی نبوده در اصل فرانسوی، آلمانی، لاتین، عربی و ... می‌باشند. م

# واژه‌نامه

## فارسی ـــ انگلیسی

۱ - آراستگی ـ مهارت 1-Neatness
۲ - آگاهی جمعی 2-Colleetive Consciousness
۳ - ادبیات جهانی 3-*Weltlitierature*
۴ - ادبیات‌ناب ـ کلمات‌زرین‌وبلیغ ـ سخن‌برتر 4-Belles letters
۵ - ادبیت 5-Literarity
۶ - ارائه مجدد 6-Re - repressentation
۷ - ارجاع معوق ـ مرجع معطل 7-Deffred Reference
۸ - ارزیابی ادبی 8-Literary Apprecation
۹ - استعلایی 9-Transcendence
۱۰ - اشاعه 10-*La Dissémination*
۱۱ - اصالت 11-Originality
۱۲ - اصل لذت [فروید] 12-The Pleasure Principle
۱۳ - امپراطوری «خویشتن»ها 13-Imperial Selves
۱۴ - انحراف 14-Diversion
۱۵ - انسان نظری؛ انسان نظریه‌ساز 15-Theoretical Man
۱۶ - انسانیات (معادل‌ازدایره‌المعارف‌فارسی) 16-Humanities
۱۷ - بازداری دفع [فروید] 17-Excremenal Fixation
۱۸ - باژگونه نویسی ـ طنزآمیز 18-Ironic
۱۹ - باطنیه ـ اهل باطن 19-*Batinist*
۲۰ - بحران شعر 20-*Crise de Verse*
۲۱ - بدفهمی متون ـ اشتباه قرائت 21-Misreading Texts
۲۲ - بزرگشهری 22-Metropolitan
۲۳ - بندنوشت 23-Passage
۲۴ - بومی‌گرایی 24-Nativesm
۲۵ - به واسطه [امر] 25-Mediate Work
۲۶ - بی‌مقدار ـ کم‌بها(دادن) 26-Debase
۲۷ - بی‌واسطه [امر] 27-Imediate Work
۲۸ - پی‌رنگ 28-Plot
۲۹ - پیش‌درآمد «موسیقی» ـ سرآغاز سخن 29-Prelud
۳۰ - پیش‌متن 30-Pre - text

| | |
|---|---|
| ۳۱ - پیشین ـ ماسبق بر ذهن | 31-*Apriori* |
| ۳۲ - تاریخ‌شعری‌ـتاریخ‌تخیلی‌ـتاریخ‌مصنوعی | 32-Poetic History |
| ۳۳ - تازه، شگفت آور ـ اخبار | 33-*Novellus* |
| ۳۴ - تازه ـ شگفت، بدیع | 34-Novel |
| ۳۵ - تزویر زبانی | 35-Duplicity of Languge |
| ۳۶ - تصعید ـ والایش | 36-Sublime |
| ۳۷ - تعلق‌خاطر ـ متعلق‌بودن به... | 37-Belonging [to] |
| ۳۸ - تغافل | 38-Ignorance |
| ۳۹ـ تفرد | 39-Singularity |
| ۴۰ - تقلید ـ محاکات | 40-Memesis |
| ۴۱ - تک‌محوری | 41-Monocenterisim |
| ۴۲ - تک‌محوری | 42-Monocenterism |
| ۴۳ - تکمیلی ـ تکمیل‌کننده | 43-Complementry |
| ۴۴ - تکنوترونی | 44-Technotronic |
| ۴۵ - تمامت‌طلبی | 45-Totalitarism |
| ۴۶ - تمایز ـ تفاوت (دریدا) | 46-Differance |
| ۴۷ - تنقیح متن | 47-*Exhlication de Text* |
| ۴۸ - ثباتهای نسبی | 48- Comparative Stabalities |
| ۴۹ - ثمره مشروع | 49-Legitimation offspring |
| ۵۰ - جوهری ـ اساسی | 50-Substantiality |
| ۵۱ - چندمعنایی | 51-Polysemouncess |
| ۵۲ - حدیث‌کهنه | 52-Out Date |
| ۵۳ - حدیث نفس | 53-Personal Records |
| ۵۴ - حقایق آرشیوی ـ واقعیات بایگانی | 54-Archival Facts |
| ۵۵ - حکومت‌پذیری ـ دولت‌طلبی | 55-Governabiltty |
| ۵۶ - خانواده ـ کلمه | 56-Word - family |
| ۵۷ - خجسته‌آزادی[معادل‌ازملک‌الشعرای‌بهار] | 57-Fair Liberty |
| ۵۸ - خسران، فقدان | 58-Loss |
| ۵۹ - خلاق ـ اصیل [نوشته] | 59-Creative - Original |
| ۶۰ - داستان‌ماجراها، طلب‌وجستجو ـ پندارو‌فسانه | 60-Romance |
| ۶۱ - دانش ـ آگاهی [فوکو] | 61-*Savoir* |
| ۶۲ - درنهایت‌شدت‌[کرتگین‌معادل‌از‌دشنامه‌علائی] | 62-In Extrimis |
| ۶۳ - درون متنی | 63-Intertextual |
| ۶۴ - دستوریان ساختارگرا | 64-Structuralist Grammerian |
| ۶۵ - دستوریان مولّد | 65-Generative Gramerians |
| ۶۶ - دیرینه‌شناس [فوکو] | 66-Archeologist |
| ۶۷ - رابطه سببی | 67-Affiliation |
| ۶۸ - رابطه نسبی | 68-Filiation |
| ۶۹ - رأی، نظر کلی | 69-Notion |
| ۷۰ - رده‌بندی | 70-Taxonomy |
| ۷۱ - رفتارزبانی | 71-Verbal Behavior |
| ۷۲ - رمان | 72-Novel |
| ۷۳ - زمان‌مندی [زمان‌بندی داستان] | 73-Timeng |
| ۷۴ - ساختارزدایی | 74-Deconstruction |
| ۷۵ - ساده‌انگاری ـ رازگشایی | 75-Demystify |
| ۷۶ - ستیهنده | 76-Contentious |
| ۷۷ - سرکوب | 77-Reppression |
| ۷۸ - سرمایه | 78-*Capital* |
| ۷۹ - سرنگار ـ سرنگاشت | 79-Epigraph |
| ۸۰ - سرنمونه | 80-Streotype |
| ۸۱ - سیادت ـ قیادت ـ رهبری | 81-Hegemony |
| ۸۲ - سیاست ناتویی | 82-NATO - Polition |
| ۸۳ - شناخت ـ صورتبندی آگاهی ـ گفتمان | 83-Episteme |
| ۸۴ - شیئی‌وارگی | 84-Reification |

| | |
|---|---|
| ۸۵- صاحب روش ـ روشمندانه | 85-Methodical |
| ۸۶- صنایع فرهنگی | 86-Cultural Industry |
| ۸۷- صور نمونه‌های باستانی | 87-Archetypical Images |
| ۸۸- ظاهریه ـ اصحاب ظاهر | 88-*Zahirities* |
| ۸۹- عَصَبیه ـ روح خویشاوندی (ابن‌خلدون) | 89-*Asabiyyá* |
| ۹۰- عَمله نثر | 90-Worker in Prose |
| ۹۱- عینیّت | 91-Obtect hood |
| ۹۲- فرامتنی | 92- Extratextual |
| ۹۳- فرجام‌خواه ـ آخربین | 93-Terminalistic |
| ۹۴- فرجامشناختی | 94-Telological |
| ۹۵- فرزندخواندگی ـ فرزندپذیری | 95-Adoptation |
| ۹۶- قائل به تلخیص | 96-Reductionist |
| ۹۷- قدرت‌طلبی | 97-Authoritalitarism |
| ۹۸- قواعد | 98-*Imperium* |
| ۹۹- قوم‌محوری | 99-Ethnocentrism |
| ۱۰۰- کار رؤیا [فروید] | 100-Dream Work |
| ۱۰۱- کارشناس مشروعیت [اسنادکلاشرعی] | 101-ExpertinLegitimation |
| ۱۰۲- کارکردگرایی | 102-Functionalism |
| ۱۰۳- کلام‌محوری | 103-Logocencentric |
| ۱۰۴- کلام منطقی ـ سخن استدلالی | 104-Discursive |
| ۱۰۵- گزاره | 105-Statment |
| ۱۰۶- گزافه | 106-Exorbitance |
| ۱۰۷- گفتار ـ قول ـ لفظ | 107-Utterance |
| ۱۰۸- گفتمان، عالم مقال، گفتار | 108-Discours |
| ۱۰۹- گونه‌شناسی ـ شناختِ اصل | 109-Mot - germ |
| ۱۱۰- لاحق ـ پس‌آمد | 110-Aftermathe |
| ۱۱۱- لحظه‌نمایش (زمان‌اجرا) | 111-Performance of Moment |
| ۱۱۲- لُری ـ زبان بی‌شیله، پیله | 112-Solecisme |
| ۱۱۳- لطیفه (پردازی) ـ نکته(یابی) | 113-Epigram |
| ۱۱۴- لفظ ـ دال | 114-Signifire |
| ۱۱۵- ماتریالیسم فرهنگی | 115-Cultural Naterialism |
| ۱۱۶- مباهله | 116-*Mubhala* |
| ۱۱۷- متن ـ پیش‌متن ـ متن | 117-Text - Pretext - text |
| ۱۱۸- مجلس علیا | 118-Long Parliamant |
| ۱۱۹- محدودیت [فوکو] | 119-Confinment |
| ۱۲۰- مرام دنیوی ـ التفات به جهان | 120-Worldliness |
| ۱۲۱- مسکو ـ مرام | 121-Moscow - Oriented |
| ۱۲۲- معلّق ـ معوق | 122-Abduct |
| ۱۲۳- معماری همه جا بین | 123-Panopatic Architectur |
| ۱۲۴- مقاله ـ جُستار | 124-Essay |
| ۱۲۵- مکان‌مندی [مکان‌بندی داستان] | 125-Placing |
| ۱۲۶- مکانی | 126-Spatial |
| ۱۲۷- منتقدانه ـ تفسیری [نوشته] | 127-Critical - Intepretative |
| ۱۲۸- موضع مخالفت ـ مخالف و مقاوم | 128-Oppositional |
| ۱۲۹- موها [علفهای مرز عالم ادب!] | 129-*Moha* |
| ۱۳۰- مهجور ـ تک‌افتاده | 130-Solitary |
| ۱۳۱- میان‌ورد ـ حادثی | 131- Episode |
| ۱۳۲- میثاق و عرف [اجتماعی] | 132-Socialconvention |
| ۱۳۳- میل نوشتن | 133-Pesire to write |
| ۱۳۴- ناندیشگی (فوکو ـ دریدا) ـ بدون فکر | 134-*Impensé* |
| ۱۳۵- ناتوانمردی مدینه علمی فاضله [دکتر پرویز فروردین] | 135-Impotende |
| ۱۳۶- نبوغ شیطانی | 136-*Malin Genie* |
| ۱۳۷- نشانه | 137-Sign |
| ۱۳۸- نظام صرفی | 138-Conjugation System |

| | |
|---|---|
| ۱۳۹ - نظام کتابها | 139-Bibiosystem |
| ۱۴۰ - نغمه | 140-Melody |
| ۱۴۱ - نفس ـ خود ـ من | 141-Ego |
| ۱۴۲ـ نفوذناپذیری [اجتماعی] | 142-Hermeticism |
| ۱۴۳ - نقد برتر ـ نقد «عالی» | 143-Higher Criticisme |
| ۱۴۴ـ نقد جدید | 144-New criticism |
| ۱۴۵ - نقد عرفی | 145-Secular Criticisme |
| ۱۴۶ - نقد عملی ـ نقد کارکردی | 146-Practical Criticisme |
| ۱۴۷ - نقیض | 147-Parody |
| ۱۴۸ - نوشته دوگانه | 148-Double Writing |
| ۱۴۹ - نوشته ـ صحنه‌ای | 149-Stage - Page |
| ۱۵۰ - واقعه‌زده | 150-Dramatized |
| ۱۵۱ - وجه امری | 151-Imperative Mode |
| ۱۵۲ - وجد مذهبی ـ جذبه عرفانی | 152-*Raptus* |
| ۱۵۳ - همان‌گویی ـ مصادره به مطلوب | 153-Tautology |
| ۱۵۴ - همایندهای منطقی | 154-Syncategormes |
| ۱۵۵ - همخوانی | 155-Correspondence |
| ۱۵۶ - همساخت | 156-Homologous |
| ۱۵۷ - همگانیهای زبان | 157- Lingustic Universala |

توجه: در این واژه‌نامه کلماتی که با حروف خمیده (ایتالیک) آورده شده انگلیسی نبوده در اصل فرانسوی، آلمانی، لاتین، عربی و ... می‌باشند. م

## فهرست نام‌ها


آدامز، هزارد ۲۱۰
آدورنو، تئودور ۲۰۲، ۴۱۷، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۶، ۴۵۳
آربوتهنت، ۱۱۶
آرتو، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۴
آرنالدز، ۵۶، ۵۷
آرنولد، ماتیو ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۴۵، ۵۸، ۷۹، ۱۱۹، ۱۸۲، ۲۰۱، ۲۳۳، ۲۴۶، ۲۴۸، ۳۱۴، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۶۱
آشِبی، شینوا ۴۴۳
آلتوسر، ۱۹، ۴۲۸، ۴۵۲
آلفردلویزی، ۳۹۹
آمپر، ۳۶۳
آنتونیوس، ۴۱۷
آندرسن، ۳۷۲
آندریوز، ۳۳، ۳۴، ۳۵
آنکتیل، دوپرون ۱۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۸، ۳۵۹
ابن‌خلدون، ۴۱۹، ۴۶۲، ۴۶۸
ابوالفرج اصفهانی، ابن‌جوزی ۳۹۱
ابوالهول، ۴۰۸
اردن، ۴۲۱، ۴۲۵
ارمنی، ۴۰۷
اسپینوزا، ۳۴۳
استارونیسکی، ۳۵۲
استانبول، ۲۱، ۲۲، ۲۴
استاینر، ۲۳۵
استوکس، ۲۹
استون، ۴۶
اسکات، ۲۵۶
اسکندریه، ۴۰۷

اسکوتوس، ۴۰۱
اسلام، ۳، ۶، ۷، ۹، ۱۳، ۲۲، ۴۳، ۶۸
اسمدلی، ۸۵
اسمیت، ۳۱۴
افریقا، ۱۳۲
اکهارت، ۳۹۶
الپرُویتز، ۲۳۷
الجزایر، ۱۴
الیوت، ۳۵، ۶۵، ۴۵۷
امه‌سزر، ۴۱۹
انتفاضه، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۵۴
اندرسن، ۴۵
اندونزی، ۳۹۵
انگکور، ۳۹۴
انگلس، ۷۰، ۱۱۷، ۱۱۸
اور، ۳۷۷، ۴۰۰
اورشلیم، ۴، ۵
اورول، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۵، ۱۲۹
اوزانام، ۳۶۳
اوگوستین، ۳۵۰
اویرباخ، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۸، ۳۲، ۳۸، ۴۱، ۴۶، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۵، ۳۴۹، ۳۵۰، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۳۲
اهرام، ۴۰۸
اُهمن، ۲۳۹
ایران (کنترا)، ۴۳۰
ایرانیان، پارسیان ۳۵۶
ایرانی، پارسی، ۳۵۶
ایگاردن، ۲۱۲
باتای، ۱۸، ۲۰۳، ۲۲۱، ۲۹۳،
باخ، ۴۹
باختین، ۴۳۳
بارت، رولان ۸۹، ۹۵، ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۳۶، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۶۰
بارس، ۳۱۴
باشگاه اسکریبلروس، ۸۸
باشلار، ۳۶۱
باطنیه، ۵۵
بایرون، ۳۷۸
بتهوون، ۴۸، ۵۰، ۵۳، ۴۳۵
براون، ۸۱، ۱۰۶
برک، کنت ۴۰۰، ۴۶۱
برودر، ۲۳۳
بروکس، ۲۱۱
برهمن‌ها، ۳۵۵
بریتانیا، ۴، ۵، ۱۴
بغداد، ۳۹۶
بکت، ساموئل ۷۴، ۸۵، ۱۸۶، ۲۸۶
بل، ۴۰۴، ۴۰۵
بلوخ، ۴۰۵
بلوم، هارولد ۱۳، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۹۵،

۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۶، ۳۵۱
بنتام، ۲۹
بندا، ژولین ۱۷، ۳۱، ۳۲، ۱۱۷
بنیامین، والتر ۲۰۲
بوپ، ۳۱۲
بودلر، ۲۱۶
بورتو، ۲۵۴
بورخس، خورخه ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۹۸، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۰
بورژه، ۳۵۷، ۳۵۸
بیت، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶
بین‌النهرین، ۴۰۰
پاتر، ۲۲۵
پاریس، ۳۳۲، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۶، ۳۶۳، ۳۶۴
پاسکال، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰
پالسون، ۱۰۳
پاوند، ۲۳۴
پروست، ۷۱
پوپ، ۳۷۵
پولانزاس، ۲۳۹
پوله، ۸۳
پیرآندلو، ۲۸۶
پیرس، ۲۰۱، ۴۵۶
پیکار، ۲۳۶
تامپسون، ۴۵
ترکیه عثمانی، ۳۴۹
ترور، ۴
ترپینداد، ۴۴۵
تریلینگ، ۲۷، ۲۰۱، ۲۲۲، ۲۳۳، ۲۳۴
تِن، ۵۹، ۹۶، ۱۰۹، ۱۲۱، ۱۲۲
تولستوی، ۴۴۴
تی ـ اس ـ الیوت، ۱۱، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۷۳، ۱۹۳، ۲۴۹
تیبوده، ۳۵۱
جاناتان سویفت، ۱۳
جان‌استوارت‌میل، ۲۹
جانسون، ۷۲، ۸۴، ۸۸، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۲۱
جمالیه، ۴۰۸، ۴۱۲
جورج الیوت، ۶۵، ۲۴۲
جویس، ۱۱، ۳۵، ۷۱، ۷۲، ۸۵، ۹۸، ۲۴۹
جیمز، ۴۱۷
جیمزمیل، ۲۹
چامسکی، ۴۶، ۱۱۷، ۳۴۱، ۳۴۴، ۴۲۸، ۴۳۲، ۴۵۴
حضرت ابراهیم، ۴۰۰
حلاج، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸
حنا، ۴۰۸
دریدا، ژاک ۹، ۱۳، ۱۹، ۲۹، ۷۶، ۱۲۶، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳،

۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۵

دفو، ۱۲۱

دکارت، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۲، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۲۴

دکتر سیدعلی شایگان، ۱۱

دکتر شریعتی ۱۴

دلوز، ۱۹۸، ۴۲۹، ۴۵۵

دونالدسن، ۳۷۵

دواشتال، ۳۷۴

دوساسی، ۳۶۳

دوگلاس، ۶۳

دومن، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵

دومیستر، ۳۹۹

دونزلو، ۳۴۰

دونگو، ۱۰۵

دیدرو، ۱۷۵، ۲۰۲، ۳۵۵

دیزرایلی، ۳۱۲

دیکنس، ۲۴۹

رابرتسون، ۳۱۴

رابله، ۱۱۵

راسک، ۳۷۵

راسکین، ۲۴۸

راسین، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰

رایت میلز، ۸

رپوپ، ۹۶، ۱۰۰

رژیم (توری)، ۹۱

رموسا، ۳۶۸

رنان، ارنست ۱۲، ۱۳، ۲۵، ۶۹، ۷۰، ۱۱۹، ۳۱۲، ۳۵۴، ۳۶۸، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲

روسِتی، ۱۱۵

روسن، ۳۷۵

روسو، ژان ژاک ۱۷۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۳۰، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۸۱، ۳۸۵

روکرت، ۳۱۲

ریچاردز، ۳۷

ریفاتری، ۵۴

ریکرت، ۳۶۳
ریکور، پل ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۷۰، ۷۱، ۷۴
ریگانیسم، ۲۰، ۴۲
زند اوستا، ۳۵۵
ژاکوب، ۱۶۶، ۱۶۸، ۲۱۰
ژانسنیست‌های پورت رویال، ۳۲۹
ژنت، ۴۳۹، ۴۴۰
ژوپیتر، ۱۶۳
ژید، آندره ۴۴۰، ۴۴۵
سادات، انور ۴۰۸، ۴۲۵
سارتر، ژان پل ۳۹۵
سانسکریت، ۲۸، ۲۹
سزوندی، ۲۰۲
سعید، ادوارد ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۳۷، ۷۲، ۷۷، ۱۱۸، ۴۰۷، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۵۵
سقراط، ۳۱، ۷۶، ۷۷، ۱۱۷
سنت‌پاتریک، ۱۱۳، ۱۱۵
سوربن، ۳۳۰، ۳۵۷
سوریه، ۴۲۱، ۴۲۵
سوسور، ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۴۳
سویفت، ۳، ۱۳، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۷۵، ۱۸۵، ۲۳۶
شاتوبریان، ۲۱۷
شکسپیر، ۱۰۸
شله‌گل، ۲۱۷
شلینگ، ۳۶۳
شواب، ریموند ۳، ۷، ۸، ۱۳، ۲۵، ۲۱۴، ۲۱۵، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲
شوپنهاور، ۳۵۹، ۳۶۴
شیلی، ۴۲۴

صهیونیسم، ۸
ظاهریه، ۵۵
عبدالقادر، ۴۴۰
عبدالملک، ۴۰۸
عبرانی، ۳۵۳
عتبه، ۴۰۸
عراق، ۴۲۱، ۴۲۴
عرب، ۵، ۶، ۷، ۸، ۵۸
عربستان، ۳۹۵
عور، ۴۰۰
فار، ۲۶۱، ۳۶۰
فاستر، ۳۱۴
فاسیلون، ۳۶۰
فانون، ۴۴، ۷۲، ۴۲۴، ۴۴۲، ۴۵۰
فرانکو، ۴۳۹
فرای، تورپ ۳۸، ۶۳، ۶۸، ۷۳، ۱۸۶، ۲۰۹، ۲۳۴، ۳۱۹
فروید، ۱۰، ۱۱، ۱۸، ۳۳، ۳۶، ۱۳۰، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲، ۲۴۳، ۲۵۲، ۲۸۵، ۲۹۰، ۲۹۱
فکِت، ۴۱
فلسطین، ۴، ۶، ۷، ۸، ۴۳
فلوبر، ۱۴۴، ۱۷۰، ۱۷۵، ۲۲۳، ۲۷۴، ۳۱۲، ۳۶۴
فمنیست، ۱۴
فوریه، ۳۶۳
فوزی، ۴۰۸
فوکو، میشل ۵، ۹، ۱۳، ۱۹، ۲۸، ۳۸، ۵۴، ۶۷، ۷۰، ۷۱، ۷۵، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۴۶، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۹۱، ۱۹۸، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۹، ۴۰۱، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰
فیش، ۴۳
قاهره، ۴، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۴۸
قرطبه، ۵۵
کاتولیک‌ها، ۳۵۵
کارائیب، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۵۰
کارلایل، ۲۴۸
کاریوکا، تحیه ۴۱۰، ۴۱۱
کالریج، ۲۱۷
کال‌وی، ۴۳۸
کامو، آلبر ۱۴، ۴۴۰، ۴۴۲

کانت، ۱۸۷
کرزو، ۲۷۳
کرکه‌گور، سورن ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۹۰، ۲۱۹
کروئبر ـ کلوکهن، ۲۴
کسینجر، ۴۲۸
کِلر، ۳۳۶، ۳۳۷
کلکته، ۳۵۰
کلمبیا، ۴۴۷
کلودل، ۳۹۶
کنراد، ۳، ۵، ۱۳، ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۴۴، ۶۰، ۶۵، ۶۶، ۸۲، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۷۴، ۲۳۴، ۲۵۰، ۲۷۳، ۲۷۴، ۳۶۸
کوئین، ۳۱۲
کوبا، ۴۲۴، ۴۳۰
کورتیس، ۳۴۹، ۳۵۰
کوردوبا، ۵۵
کوزر، ۱۱۵
کوک، ۴۲۰
کولو، ۲۳۷
کوویه، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۴۹، ۳۶۳
کویین، ۳۵۰
گالان، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۸، ۳۵۹
گرامشی، ۳۱، ۳۲، ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۴۲۸، ۴۳۶، ۴۵۲، ۴۵۵
گلدمن، ۱۸۹
گواتاری، ۴۵۵
گوبینو، ۳۶۴
گوته، ۲۳۳، ۳۱۹، ۳۵۹، ۳۶۳
گولد، ۳۶، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۸
گِیِ، ۹۹، ۱۱۶
لاتمیر، ۳۴
لاروشفوکو، ۹۸
لاکان، ژاک ۱۸۴
لامارتین، ۳۱۳، ۳۶۴
لبنان، ۴، ۴۲۱، ۴۵۲
لندن، ۳۵۰
لنین، ۴۲۳
لوکاچ، ۵، ۶، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۶، ۱۸، ۳۳، ۳۶، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۱۱، ۲۱۶، ۲۹۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۴۰۲، ۴۵۸، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۱۶، ۴۵۲، ۴۵۳
لوهیر، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۸۹
لویس، ویندهام ۱۱۰، ۴۴۳
لویی چهاردهم، ۳۴۹، ۳۵۰

لیست، ۴۸، ۴۹، ۵۰
لین، ۳۷۵، ۳۷۸، ۳۷۹
لی‌وایز، ۳۷
ماتیسن، ۲۲۹
مارکس، ۱۹، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۵، ۱۹۱، ۲۱۹، ۲۵۲، ۳۱۲، ۳۲۴، ۳۴۳
ماسینیون، لویی ۸، ۱۲، ۱۳، ۲۵، ۳۷۳، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲
ماکولی، ۲۸، ۲۹
مالارمه، ۳۳، ۸۲، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۵۳، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۳۲، ۲۵۴، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۰۷، ۳۴۸، ۳۵۸
مالر، ۴۴۵
مالرو، ۳۶۰
مان، توماس ۳۷، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۲
مانهایم، ۱۱۹
مایر، ۲۰۲
مجارستان، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۳
محمد(ص)، ۵۶، ۶۹
مراکش، ۳۹۵
مسیح، ۶۹، ۷۲
مصر، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۳۵، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹
مک‌لوهان، ۴۰۵
ملرز، ۴۳۵
موریس، ۱۰۶
موسی، ۶۹
مول، ژول ۳۶۳
میشله، ۲۵۴، ۳۶۴
میلر، ۴۴۶
ناصر، (جمال عبدالناصر) ۴۰۹، ۴۱۴، ۴۱۵
ناصره، ۴
نوالیس، ۳۶۳
نوسترمو، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۵۸
نیچه، ۱۸، ۶۸، ۱۳۰، ۱۴۶، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۵۲، ۲۶۲، ۲۹۲، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۶۴، ۳۶۶
نیکاراگوئه، ۴۲۴، ۴۳۰
نیومن، ۲۴۸
نیویورک، ۴۰۷
واتل، ۳۱۳
وارن، ۲۱۱
واقعه هیروشیما، ۲۲۹
واگنر، ۳۶۴

(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), pp. 189–199.

22. Renan, *Oeuvres complètes,* I, 393.

23. Louis Massignon, *Opera Minora,* ed. Y. Moubarec (Beirut: Dar el-Maaref, 1963), III, 717–718.

24. Quoted by Jacques Waardenburg in his *L'Islam dans le miroir de l'Occident* (The Hague: Mouton, 1963), p. 259.

25. Massignon, "Inédits de Massignon," in *Louis Massignon* (Paris: Editions de l'Herne, 1970), p. 516.

26. Massignon, "Valeur de la parole humaine en tant que témoignage, 1951," in *Louis Massignon,* p. 476.

27. Massignon, *Opera Minora,* III, 788.

28. Ibid., II, 619.

29. Berque, *Arabies,* p. 178.

30. Massignon, *Opera Minora,* III, p. 772.

31. Georg Lukacs, *History and Class Consciousness,* trans. Rodney Livingstone (London: Merlin Press, 1971), p. 110.

17. Schwab, *L'Auteur des Milles et une Nuits*, p. 17.
18. Ibid., p. 40.
19. Schwab, "Au moins des coincidences," p. 298.
20. Schwab, "Domaine Oriental," p. 108.
21. Ibid., pp., 182–183.
22. Quentin Anderson, *The Imperial Self: An Essay in American Literacy and Culture History* (New York: Knopf, 1971).

## 12. Islam, Philology, and French Culture

1. Matthew Arnold, "The Literary Influence of Academies," in *Essays in Criticism* (1875; rprt. London: McMillan, 1891), pp. 42–79.
2. Ibid., pp. 58–59.
3. Hans van Aarsleff, *The Study of Language in England, 1780–1860.* (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 166.
4. Ibid., p. 177.
5. Eliot, *The Leader*, January 1856; quoted in Leila Ahmed, *Edward William Lane: A Study of his Life and Work and of British Ideas of the Middle East of the Nineteenth Century* (London: Longman, 1978), p. 17.
6. Thackeray, *Vanity Fair: A Novel Without a Hero* (1864; rprt. New York: Random House, 1950), p. 529.
7. Ibid., p. 661.
8. Byron, "Beppo," in *Don Juan and Other Satirical Works* (New York: Odyssey Press, 1935), p. 69.
9. Duc de Broglie, "Eloge de Silvestre de Sacy," in Sacy, *Melanges de litterature orientale* (Paris: E. Ducrocq, 1833), p. xxix.
10. Antonio Gramsci, *Prison Notebooks: Selections*, trans. and ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), p. 10.
11. *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978), pp. 224–225.
12. For example, Jacques Berque's recent book *Arabies: Entreteins avec Mirese Akar* (Paris: Stock, 1978), could only have appeared in France.
13. Renan, *Oeuvres complètes* (Paris: Calmann-Levy, 1947–1958), II, 760.
14. Ibid., II, 864.
15. Ibid., II, 760.
16. Ibid., VIII, 45.
17. Ibid., VII, 46.
18. Ibid., III, 757.
19. Ibid., III, 805.
20. Ibid., III, 847.
21. Renan, "Mahomet et les origines de l'islamisme," in *Etudes d'histoire religieuses* (Paris: Calmann Levy, 1880), p. 285. For the response of a distinguished Muslim (al-Afghani) to Renan's views on Islam, see Nikki R. Keddie, *Sayyid Jamàl ad-Dìn "al-Afghani": A Political Biography*

26. Michel Foucault, *The History of Sexuality, I: An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1978), p. 93.

27. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1977), pp. 26–27.

28. Nicos Poulantzas, *State, Power, and Socialism*, trans. Patrick Camiller (London: Verso, 1980), p. 148.

29. Ibid., pp. 150ff.

30. A transcript is to be found in *Reflexive Water: The Basic Concerns of Mankind*, ed. Fons Elders (London: Souvenir Press, 1974). The curious thing about this book and the program—"the Basic concerns of mankind"—is that "mankind" is spoken for entirely by white European-American males. No one seems bothered by the claims for universality.

31. Noam Chomsky, *Language and Responsibility* (New York: Pantheon, 1979), p. 80.

32. *Reflexive Water*, pp. 184–185.

## 11. Raymond Schwab and the Romance of Ideas

1. The three issues of *Mercure de France* are no. 1115 (July 1956), 560–561; no. 1120 (December 1956), 637–691 ("Hommage à Raymond Schwab"); no. 1134 (February 1958), 242–309 ("Inedits de Raymond Schwab").

2. Schwab, *La Renaissance orientale* (Paris: Payot, 1950). Hereafter quotations from this work will be identified in the text by page numbers in parentheses.

3. André Rousseaux, "Raymond Schwab et l'humanisme intégrale," *Mercure de France*, no. 1120 (December 1956), 663–671.

4. Schwab, *L'Auteur des Milles et une Nuits: Vie d'Antoine Galland* (Paris: Mercure de France, 1964), pp. 48–51.

5. Rouseaux, "Raymond Schwab et l'humanisme intégrale," p. 665.

6. Schwab, "Domaine Oriental," in *Encyclopédie de la Pleiade: Histoire des littératures*. Volume I: *Littératures anciennes, orientales, et orales*, ed. Raymond Queneau (Paris: Gallimard, 1955), p. 213.

7. Schwab, "Au moins de coincidences," *Mercure de France*, no. 1134 (February 1958), 299.

8. Schwab, *Vie d'Anquetil-Duperron suivie des Usages Civils et religieux des Parses par Anquetil-Duperron* (Paris: E. Leroux, 1934), p. 3.

9. Ibid., p. 35.

10. Ibid., p. 96.

11. Ibid., p. 4.

12. Ibid., p. 8.

13. Ibid., p. 6.

14. Ibid., p. 87.

15. Ibid., p. 10.

16. Schwab, *La Vie d'Elémir Bourges* (Paris: Stock, 1948).

## 10. Traveling Theory

1. Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 24.

2. Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale University Press, 1980), p. 85.

3. Ibid., p. 244.

4. Ibid., p. 151.

5. Ibid., p. 301.

6. Richard Ohmann, *English in America: A Radical View of the Profession* (New York and London: Oxford University Press, 1976), p. 304.

7. Georg Lukacs, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone (London: Merlin Press, 1971), p. 90.

8. Ibid., p. 105.

9. Ibid., p. 186.

10. Lukacs, "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik," originally published in *Logos*, 7 (1917–18), republished in Lukacs, *Heidelberger-Äthetik, 1916–18* (Darmstadt: Luchterhand, 1974); see pp. 96–97.

11. Lukacs, *History and Class Consciousness*, p. 199.

12. Lucien Goldmann, *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the "Pensées" of Pascal and the Tragedies of Racine*, trans. Philip Thody (London: Routledge and Kegan Paul, 1964), p. 15.

13. Ibid., p. 15.

14. Ibid., p. 99.

15. Raymond Wiliams, *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso, 1980), p. 13.

16. Ibid., p. 21.

17. Ibid., p. 21; emphasis added.

18. Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* (London: New Left Books, 1979), p. 252.

19. Williams, *The Country and the City* (1973; rprt. New York: Oxford University Press, 1975), p. 141.

20. Lentricchia, *After the New Criticism*, p. 351.

21. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 74, 102.

22. E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays* (London: Merlin Press, 1978).

23. Ian Hacking, "The Archaeology of Foucault," *New York Review of Books*, 28 (May 14, 1981), p. 36.

24. There is much evidence of this in the Winter 1980 issue of *Humanities in Society*, vol. 3, entirely devoted to Foucault.

25. The distinction is made by Foucault in *Radical Philosophy*, 17 (Summer 1977).

liance to be found in Geoffrey Hartman's two essays on Derrida in *The Georgia Review*: "Monsieur Texte: On Jacques Derrida, His *Glas*" (Winter 1975), pp. 759–797; "Monsieur Texte II: Epiphany in Echoland," (Spring 1976), pp. 169–197.

26. Derrida, *Of Grammatology*, p. 12.

27. Derrida's most extended analysis of style and sexuality is to be found in his "La Question du style," in *Nietzsche aujourd'hui?* Paris: Editions 10/18, 1973), pp. 235–299.

28. Derrida, *Of Grammatology*, p. 101.

29. Derrida, *Dissemination*, pp. 55–61.

30. See ibid., pp. 277ff.

31. Ibid., pp. 42, 52.

32. Ibid., p. 223.

33. See Derrida, *Marges de la philosophie*, pp. 209–246 ("Le Supplement de copule").

34. Derrida, *Dissemination*, p. 134.

35. Ibid., p. 221.

36. Derrida, *Marges de la philosophie*, pp. i–xxv ("Tympan").

37. Derrida, "L'Archéologie du frivole," which is his introductory essay for Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Paris: Galilée, 1973), p. 90.

38. Derrida, *Dissemination*, p. 158.

39. Derrida, *Marges de la philosophie*, pp. 247–324.

40. Derrida, "Où commence et comment finit un corps enseignant," in *Politiques de la philosophie*, pp. 87–88.

41. Ibid., p. 73.

42. In his essay "La différance," *Marges de la philosophie*, pp. 3–29.

43. Derrida, *Positions*, p. 17.

44. Foucault, *Histoire de la folie* (1972), p. 602.

45. I have referred to this citing Derrida, in "Roads Taken and Not Taken in Contemporary Literature," Chapter 7.

46. Foucault, *Histoire de la folie*, p. 8.

47. Foucault, *L'Ordre de discours* (Paris: Gallimard, 1971), p. 22 and passim.

48. Foucault, *The Order of Things*, p. 304.

49. Ibid., p. 304.

50. "Questions on Geography," 1976 interview, *Power/Knowledge* (New York: Pantheon, 1980), p. 77.

51. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon Books, 1978), p. 26.

52. See my *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978).

53. Foucault, *Archeology of Knowledge*, p. 53.

3. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* (Cambridge: Harvard University Press, 1980).

4. Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* (New York: Pantheon, 1970), p. 327.

5. Foucault's criticism of Derrida is to be found in an appendix to the later version of *Histoire de la folie à l'age classique* (Paris: Gallimard, 1972), pp. 583–603.

6. Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 63.

7. One should cite, as an instance of negative theology, the powerfully moving early chapters of *De la grammatologie* (Paris: Editions de Minuit, 1967).

8. Derrida, *Positions: Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta* (Paris: Editions de Minuit, 1972), pp. 57–58.

9. Foucault, *Discipline and Punish* (New York: Pantheon, 1977), pp. 137, 138.

10. Foucault, *The order of Things*, pp. xiii–xiv.

11. "Réponse à une question," *Esprit*, 5 (May 1968), 850–874; "Réponse au Cercle d'épistémologie," *Cahiers pour l'analyse*, 9 (Summer 1968), 9–40.

12. Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), pp. 31–78.

13. Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 161.

14. Derrida, "Cogito and the History of Madness," *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 38.

15. Ibid., p. 55.

16. Derrida, *Politiques de la philosophie: Chatelet, Derrida, Foucault, Lyotard, Serres*, ed. Dominique Grison: (Paris: Bernard Grasset, 1976).

17. Derrida, *Of Grammatology*, p. 158.

18. Ibid., p. 228.

19. Derrida, "Force and Signification," *Writing and Difference*, p. 20.

20. Derrida, *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p. 51.

21. Ibid., pp. 101–102.

22. Dickens, *Great Expectations* (1861; rprt. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1964), pp. 273–274.

23. Derrida, *Speech and Phenomena*, p. 159.

24. Derrida, "The Theater of Cruelty," *Writing and Difference*, p. 249.

25. There is a very fine account of *Glas* and of Derrida's verbal bril-

Press, 1973), as well as his *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).

15. In particular Schwab's *La Renaissance orientale* (Paris: Payot, 1950), but also his *Vie d'Anquetil-Duperron* (Paris: Ernest Leroux, 1934); and Chapter 11 above.

16. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, p. 3.

17. Foucault, *Raymond Roussel* (Paris: Gallimard, 1963), p. 96.

18. Ian Hacking, *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference* (London: Cambridge University Press, 1975), p. 17.

19. R. P. Backmur, *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique* (New York: Harcourt Brace, 1955), pp. 289–309.

20. Bataille, "La Notion de dépense," in *La Part maudite* (Paris: Editions de Minuit, 1967).

21. Peckham, *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts* (Philadelphia: Chilton Books, 1965); Poirier, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Everyday Life* (New York: Oxford University Press, 1971).

22. Wimsatt, "Genesis: A Fallacy Revisited," reprinted in *Issues*, ed. Polletta, pp. 255–276.

23. See Blackmur's four essays, *A Primer of Ignorance*, ed. Joseph Frank (New York: Harcourt, Brace & World, 1967), pp. 3–80.

24. Lucien Goldmann, *The Human Sciences and Philosophy*, trans. Hayden White and Robert Anchor (London: Jonathan Cape, 1969), p. 128.

## 8. Reflections on American "Left" Literary Criticism

1. *The Responsibilities of the Critic: Essays and Reviews by F. O. Matthiessen*, selected by John Rackliffe (New York: Oxford University Press, 1952), p. 9.

2. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Civilization* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 18.

3. Antonio Gramsci, *The Prison Notebooks: Selections*, trans. and ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, 1971), p. 327.

4. M. J. Crozier, S. P. Huntington, and J. Watanuki, *The Crisis of Democracy: Report on the Governability of Democracies to the Trilateral Commission* (New York: New York University Press, 1975).

## 9. Criticism Between Culture and System

1. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), pp. 23–24.

2. Ibid.

## 7. Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism

1. *European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. Vernon W. Gras (New York: Dell, 1973); *Issues in Contemporary Literary Criticism*, ed. Gregory Polletta (Boston: Little, Brown, 1973); *Modern French Criticism: From Proust to Valéry*, ed., John K. Simon (Chicago: University of Chicago Press, 1972); *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2nd ed., 1970); *Velocities of Change: Critical Essays from MLN*, ed. Richard Macksey (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).

2. Richard Poirier, "What Is English Studies, and If You Know What That Is, What Is English Literature?", in *Issues*, ed. Polleta, pp. 557–571.

3. See Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), pp. 213–20; also his *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil, 1972).

4. Lionel Trilling, "On the Teaching of Modern Literature," in *Issues*, ed., Polletta, pp. 539–556.

5. Ignorance of Burke and of Peirce, Dewey, Kroeber, Lowie, Sapir, Sullivan, and Mead is mentioned by Macksey in *The Structuralist Controversy*, p. 320.

6. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Editions de Minuit, 1967), and his long introduction "L'Archéologie du frivole" to Condillac's *Essai sur l'origne des connaissances humaines* (Paris: Galilee, 1973).

7. Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," in *The Structuralist Controversy*, p. 271.

8. Georges Poulet, "Phenomenology of Reading," in *Issues*, ed. Polletta, p. 107, The essay was first contained in *The Structuralist Controversy*.

9. *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1971), p. 19.

10. François Jacob, *La Logique du vivant: Une Histoire de l'hérédité* (Paris: Gallimard, 1970), p. 19.

11. The other Lukacs, by no means inconsistent with the assertively Marxist Lukacs, is to be found in *Soul and Form*, *The Theory of the Novel*, *Die Eigenart das Asthetischen*, and variously in his *Schriften zur Ideologie* and *Literatursoziologie*.

12. For analyses of these problems, see my "An Ethics of Language," *Diacritics*, 4 (Summer 1974), 28–35; *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), pp. 191–275; and Chapter 1 above.

13. See Foucault's *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), pp. 79–131.

14. See W. J. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge: Harvard University Press, 1970), and Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University

## 7. Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism

1. *European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. Vernon W. Gras (New York: Dell, 1973); *Issues in Contemporary Literary Criticism*, ed. Gregory Polletta (Boston: Little, Brown, 1973); *Modern French Criticism: From Proust to Valéry*, ed., John K. Simon (Chicago: University of Chicago Press, 1972); *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2nd ed., 1970); *Velocities of Change: Critical Essays from MLN*, ed. Richard Macksey (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974).

2. Richard Poirier, "What Is English Studies, and If You Know What That Is, What Is English Literature?", in *Issues*, ed. Polleta, pp. 557–571.

3. See Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), pp. 213–20; also his *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil, 1972).

4. Lionel Trilling, "On the Teaching of Modern Literature," in *Issues*, ed., Polletta, pp. 539–556.

5. Ignorance of Burke and of Peirce, Dewey, Kroeber, Lowie, Sapir, Sullivan, and Mead is mentioned by Macksey in *The Structuralist Controversy*, p. 320.

6. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Editions de Minuit, 1967), and his long introduction "L'Archéologie du frivole" to Condillac's *Essai sur l'origne des connaissances humaines* (Paris: Galilee, 1973).

7. Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," in *The Structuralist Controversy*, p. 271.

8. Georges Poulet, "Phenomenology of Reading," in *Issues*, ed. Polletta, p. 107, The essay was first contained in *The Structuralist Controversy*.

9. *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1971), p. 19.

10. François Jacob, *La Logique du vivant: Une Histoire de l'hérédité* (Paris: Gallimard, 1970), p. 19.

11. The other Lukacs, by no means inconsistent with the assertively Marxist Lukacs, is to be found in *Soul and Form*, *The Theory of the Novel*, *Die Eigenart das Asthetischen*, and variously in his *Schriften zur Ideologie* and *Literatursoziologie*.

12. For analyses of these problems, see my "An Ethics of Language," *Diacritics*, 4 (Summer 1974), 28–35; *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), pp. 191–275; and Chapter 1 above.

13. See Foucault's *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), pp. 79–131.

14. See W. J. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge: Harvard University Press, 1970), and Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University

3. Ibid., p. 444.

4. Ibid., p. 461.

5. Rainer Maria Rilke, *Rodin*, trans. Jessie Lamont and Hans Trausil (New York: Fine Editions Press, 1945), p. 11.

6. Michel Foucault, "What Is an Author?" in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. and trans. Donald Bouchard with Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 118.

7. A celebrated example of structural analysis is to be found in Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, 4 vols. (Paris: Plon, 1964, 1966, 1968, 1972). The best work in stylistics, using "the history of words" as an anlytic universal, is by Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971).

8. Lukacs, "Reification and the Consciousness of the Proletariat" in *History and Class Consciousness*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge: MIT Press, 1971); Barthes, "Myth Today," in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972).

9. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspero, 1966); Goldmann, *Le Dieu caché* (Paris: Gallimard, 1955).

10. For an interesting essay developing this point, see Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 51–59.

11. Vernant, "Greek Tragedy: Problems of Interpretation," in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970), pp. 278–279, 284–285.

12. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1970); Georges Canguihelm, *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences* (Paris: Librairie Philosophique, J. Vrin, 1968).

13. Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History" in *Language, Counter-Memory, Practice*, pp. 139–164.

14. Foucault, "Nietzsche, Marx, Freud," in *Nietzsche, Colloque de Royaumont* (Paris: Editions de Minuit, 1967), pp. 184–185.

15. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Editions de Minuit, 1967), pp. 203–234.

16. Stephane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 366.

17. Sollers, *Logiques* (Paris: Seuil, 1968), p. 117.

18. Spitzer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton: Princeton University Press, 1948), p. 7.

19. Mann, *Doctor Faustus*, trans. H. T. Lowe-Porter (New York: Knopf, 1948), pp. 14–15.

20. Foucault, "Theatrum Philosophicum," in *Language, Counter-Memory, Practice*, pp. 165–196, Deleuze, *Logique de sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969), pp. 292–306.

ample, Gerald Holton, *Thematic Origins of Modern Thought: Kepler to Einstein* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), and Ian Hacking, *The Emergence of Probability: A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference* (London: Cambridge University Press, 1975).

6. In Michel Foucault's *Discipline and Punish: The Birth of the Prison,* trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1977), there is a quite remarkable account of the connection between ideas about discipline (taken from the army, schools, and the monastic orders) and the rise of the modern penal institution in early nineteenth-century Europe. As an idea penality is viewed as a correction of delinquency; punishment comes to be considered a naturalization of the physical brutality formerly administered to criminals. Prison society emerges then as a mock-family, uniformly celibate and disciplined of course. Curiously, however, Foucault never remarks on the resemblance, just as he seems undecided as to whether the prison is a new institution or a redeployment of old or analogous elements.

7. Hans W. Frei, *The Eclipse of Biblical Narrative: A Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics* (New Haven: Yale University Press, 1974).

8. Soren Kierkegaard, *Repetition: An Essay in Experimental Psychology,* trans. Walter Lowrie (1941; rprt. New York: Harper and Row, 1964), pp. 88–89.

9. Ibid., p. 135.

10. Ibid., p. 125.

11. Ibid., p. 136.

12. Marx, *Der Achtzehnt Brumaire des Louis Bonaparte* (Berlin: Dietz Verlag, 1947), p. 8. I have used the excellent translation by Ben Fowkes in Marx, *Surveys from Exile*, ed. David Fernbach (London: Pelican Books, 1973); the passage quoted from the German above appears in the Fowkes translation on p. 144. Henceforth two page references, the English first, will be given.

13. Ibid., p. 147/p. 15.

14. Ibid., p. 239/p. 117.

15. Ibid., p. 232/p. 117.

16. Ibid., p. 152/p. 20. There are some perceptive observations on Marx and Kierkegaard scattered through Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires Françaises, 1968).

## 6. On Originality

1. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (1949; rprt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968), p. 258.

2. Werner Jaeger, "On the Origin and Cycle of the Philosophic Ideal of Life," in *Aristotle: Fundamentals of the History of His Development,* trans. Richard Robinson (1934; rprt. Oxford: Oxford University Press,

4. Ibid., p. 3.

5. Julien Benda, *The Treason of the Intellectuals*, trans. Richard Aldington (1928; rprt. New York: Norton, 1969), p. 57.

6. See, most recently, Noam Chomsky, "Intellectuals and the State," in *Towards A New Cold War: Essays on the Current Crisis and How We Got There* (New York: Pantheon, 1982).

7. Jonathan Swift, *The Drapier's Letters*, in *Prose Works*, ed. Herbert Davis (1939; rprt. Oxford: Basil Blackwell, 1964–1968), X, 81.

8. Swift, *Gulliver's Travels*, in *Prose Works*, XI, 134.

9. Swift, *The Conduct of the Allies*, in *Prose Works*, VI, 41.

10. Ibid., 55–56.

11. Ibid., 25.

12. Ibid., 103.

13. Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior and Other Essays* (New York: Random House, 1965).

14. Swift, *Drapier's Letters*, p. 89.

## 4. Conrad: The Presentation of Narrative

1. Joseph Conrad, *Complete Works*, 26 vols. (Garden City, N.Y.: Doubleday, Page, 1925), VI, 70.

2. *Lettres françaises* (Paris: Gallimard, 1930), p. 50.

3. *Joseph Conrad: Letters to Cunningham Grahame*, ed. C. T. Watts (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 129.

4. Stephen Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 366.

5. Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn (New York: Harcourt, Brace, 1966), p. 87.

6. Said, "Beginning with a Text," in *Beginnings*, pp. 191– 275.

7. Sigmund Freud, *Collected Papers*, vol. 5, trans. Joan Riviere (New York: Basic Books, 1959), pp. 236, 237, 182.

## 5. On Repetition

1. *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1968), p. 425.

2. Ibid., p. 96.

3. François Jacob, *La Logique du vivant: Une Histoire de l'hérédité* (Paris Gallimard, 1970), pp. 84–86.

4. Ibid., pp. 158–159.

5. Historians of science have evolved sophisticated techniques for reducing their dependence on the biological model; what they mean by "nascent moments" and "emergence phenomena" is highly special. See, for ex-

30. Georg Lukacs, *Die Seele und die Formen* (1911; rprt. Berlin: Luchterhand, 1971), p. 25.

31. Wilde, *The Artist as Critic*, p. 367.

32. Lukacs, *Die Seele und die Formen*, p. 29.

33. See Lukacs, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone (London: Merlin Press, 1971), pp. 178–209.

34. See the discussion of this point in Richard Poirier, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Everyday Life* (New York: Oxford University Press, 1971).

## 2. Swift's Tory Anarchy

1. R. P. Blackmur, *A Primer of Ignorance* (New York: Harcourt, Brace and World, 1967), p. 13.

2. For an interesting discussion of the general problem of the eighteenth-century writer in society and the consequences of this for literary history, see Bertrand H. Bronson, "The Writer," in *Man Versus Society*, ed. James L. Clifford (Cambridge: Cambridge University Press, 1968).

3. *Prose Works of Jonathan Swift*, 14 vols., ed. Herbert Davis (1939; rprt. Oxford: Basil Blackwell, 1964–1968), IV, 87. Hereafter all citations from the *Prose Works* are included in parentheses after the quotation. Quotations from Swift's poetry, identified in the same way, are taken from *Poetical Works*, ed. Herbert Davis (London: Oxford University Press, 1967).

4. Some of these points are examined with great perspicacity by Ronald Paulson, *The Fictions of Satire* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968), pp. 129–222.

5. Ibid., p. 199.

## 3. Swift as Intellectual

1. George Orwell, *In Front of Your Nose, 1945–1950*, ed. Sonia Orwell and Ian Angus, vol. 4 of *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), pp. 222–223. See also the comments on Swift's reactionary versus progressive political positions in (for the former) Perry Anderson, *Arguments Within English Marxism* (London: New Left Books, 1980), pp. 83–88, and (for the latter) E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays* (London: Merlin Press, 1978), p. 234.

2. Oscar Wilde, "The Soul of Man Under Socialism," in *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann (1969; rprt. New York: Vintage, 1970), p. 259.

3. Lewis Coser, *Men of Ideas: A Sociologist's View* (New York: Free Press, 1970), pp. 20–21.

5. Roger Arnaldez, *Grammaire et théologies chez Ibn Hazm de Cordoue* (Paris: J. Vrin, 1956), pp. 12 and passim. There is a clear, somewhat schematic account of Ibn Ginni, Ibn Mada, and others in Anis Fraiha, *Nathariyat fil Lugha* (Beirut: Al-Maktaba al Jami'iya, 1973).

6. Arnaldez, *Grammaire et théologie*, p. 12.

7. Ibid., p. 69.

8. Ibid., p. 77.

9. *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. Humphry House and Graham Storey (London: Oxford University Press, 1959), p. 195.

10. Ibid., p. 129.

11. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. W. H. Gardner and N. H. Mackenzie (London: Oxford University Press, 1967), p. 90.

12. *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, ed. Claude Colleer Abbott (Oxford: Oxford University Press, 1955), pp. 51–52.

13. Quoted in Anthony Bisshof, S.J., "Hopkins' Letters to his Brother," *Times Literary Supplement*, December 8, 1972, p. 1511.

14. *Poems of Hopkins*, p. 108.

15. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann (New York: Vintage, 1970), p. 386.

16. *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. J. B. Foreman (London: Collins, 1971), p. 335.

17. Oscar Wilde, *De Profundis* (New York: Vintage, 1964), p. 18.

18. Ibid., p. 80, 61.

19. Ibid., pp. 34–35.

20. *Middlemarch*, ed. Gordon S. Haight (Boston: Houghton Mifflin, 1956), p. 302.

21. *Lord Jim* (Boston: Houghton Miffling, 1958), p. 161.

22. Ibid., p. 161.

23. Karl Marx, *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, (1852; Berlin: Dietz Verlag, 1947), p. 8.

24. Nietzsche's analyses of texts in this light are to be found everywhere in his work, but especially in *The Genealogy of Morals* and in *The Will to Power*.

25. See in particular Ernst Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques*, in *Oeuvres completès*, ed. Henriette Psichari (Paris: Calmann-Lévy, 1947–1961), VIII, 147–157.

26. Michel Foucault, "The Discourse on Language," in *The Archeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), p. 216.

27. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking Press, 1964), p. 189.

28. Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1964), pp. 31–32.

29. Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon" in *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), pp. 145 and passim.

11. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, ed. J. Dover Wilson (1869; rprt. Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 70.

12. Ibid., p. 204.

13. Lionel Trilling, *Beyond Culture: Essays on Learning and Literature* (New York: Viking Press, 1965), p. 175.

14. Quoted in Philip D. Curtin, ed., *Imperialism* (New York: Walker and Company, 1971), p. 182.

15. Eric Stokes, *The English Utilitarians and India* (Oxford: Clarendon Press, 1959), p. 298.

16. See *Orientalism*, pp. 153–156; also the important study by Bryan Turner, *Marx and the End of Orientalism* (London: Allen and Unwin, 1978).

17. See my *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), pp. 81–88 and passim.

18. The information is usefully provided by Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977).

19. T. S. Eliot, *Selected Essays* (1932; rprt. London: Faber and Faber, 1953), pp. 343–344.

20. Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, trans. and ed. K. Peter Etzkorn (New York: Teachers College Press, 1968), p. 12.

21. Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1979), p. 32.

22. John Fekete, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Theory from Eliot to McLuhan* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), pp. 193–194.

23. For an extended analysis of the role of interpretive communities, see Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* (Cambridge: Harvard University Press, 1980).

24. Raymond Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* (London: New Left Books, 1979), p. 252.

## 1. The World, the Text, and the Critic

1. Paul Ricoeur, "What Is a Text? Explanation and Interpretation," in David Rasmussen, *Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthropology: A Constructive Interpretation of the Thought of Paul Ricoeur* (The Hague: Nijhoff, 1971), p. 138. For a more interesting distinction between oeuvre and text, see Roland Barthes, "De l'Oeuvre au texte," *Revue d'esthethique*, 3 (1971), 225–232.

2. I have discussed this in chap. 4 of *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975).

3. Riffaterre, "The Self-Sufficient Text," *Diacritics* (Fall 1973), p. 40.

4. This is the main polemical point in this tract *Ar-rad'ala'l nuhat*, ed. Shawki Daif (Cairo, 1947). The text dates from 1180.

# Notes

*Unless otherwise indicated, translations are my own.*

## Introduction: Secular Criticism

1. There is a good graphic account of the problem in Noam Chomsky, *Language and Responsibility* (New York: Pantheon, 1977), p. 6. See also Edward W. Said, *Covering Islam* (New York: Pantheon, 1981), pp. 147–164.

2. The example of the Nazi who read Rilke and then wrote out genocidal orders to his concentration-camp underlings had not yet become well known. Perhaps then the Durrell–Secretary of Defense anecdote might not have seemed so useful to my enthusiastic friend.

3. See Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), and his *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

4. See my article "Opponents, Audiences, Constituencies, and Community," forthcoming in *Critical Inquiry* (Fall 1982), for an analysis of the liaison between the cult of textuality and the ascendancy of Reaganism.

5. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask (1953; rprt. Princeton: Princeton University Press, 1968), p. 557.

6. See the evidence in Samuel C. Chew, *The Crescent and the Rose: Islam and England During the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1937).

7. Auerbach, "Philology and *Weltliteratur*," trans. M. and E. W. Said, *Centennial Review*, 13 (Winter 1969), p. 17.

8. Hugo of St. Victor, *Didascalicon*, trans. Jerome Taylor (New York: Columbia University Press, 1961), p. 101.

9. See my *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978), esp. chap. 1.

10. A. L. Kroeber and Clyde Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952; rprt. New York: Vintage Books, 1963).